நவீன நாடகங்களும் ஊடகங்களும்

முனைவர் ந.ம.வீ. ரவி

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
INTERNATIONAL INSTITUTE OF TAMIL STUDIES

நவீன நாடகங்களும் ஊடகங்களும்

முனைவர் ந.ம.வீ. ரவி

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
INTERNATIONAL INSTITUTE OF TAMIL STUDIES
இரண்டாம் முதன்மைச் சாலை
மையத் தொழில்நுட்பப் பயிலக வளாகம்
தரமணி, சென்னை - 600 113

செ. அரங்கநாயகம் அறக்கட்டளைச் சொற்பொழிவு
(அறக்கட்டளை நிறுவியோர் : பலர்)

வரிசை எண் : 11

BIBLIOGRAPHICAL DATA

Title of the Book :	Navīṉa nāṭakaṅkaḷum ūṭakaṅkaḷum
Author :	Dr. N.M.V. Ravi Lecturer, Dept. of Tamil Madurai College Madurai
General Editor :	Prof. Dr. K.A. Gunasekaran Director International Institute of Tamil Studies Tharamani, Chennai-600 113
Publisher & © :	International Institute of Tamil Studies II Main Road, C.I.T. Campus, Chennai-600 113 Ph: 22542992
Publication No. :	652
Language :	Tamil
Edition :	First
Year of Publication :	2010
Paper Used :	18.6 Kg TNPL Maplitho
Size of the Book :	1/8 Demy
Printing type used :	10 Point
No. of Pages :	x + 102
No. of Copies :	1200
Price :	Rs. 50/- (Rupees Fifty Only)
Printed by :	United Bind Graphics 95 (43), Millers Road, Kipauk Chennai - 600 010
Subject :	Neo-Tamil Dramas and Medias

பேரா. முனைவர் கரு. அழ. குணசேகரன்
இயக்குநர்
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
சென்னை-600 113

அணிந்துரை

நாடகமயமாக்கல் குறித்த விளக்கத்தைக் கீழ்க்காணுமாறு நூலாசிரியர் விளக்குகிறார்.

1. சொற்கள் அல்லது வசனங்கள்
2. வசன உச்சரிப்பு முறை
3. முக பாவனை
4. சைகைகள்
5. ஆடுகளத்தில் நடிகரது நகர்வுகள்
6. ஒப்பனை
7. சிகை அலங்காரம்
8. ஆடை அணி
9. மேடைப் பொருட்கள்
10. அரங்க அமைப்பு
11. ஒளி அமைப்பு
12. இசை
13. ஒலி அமைப்பு

என இப்பதின்மூன்று கூறுகளும் நாடக நிகழ்ச்சியை வடிவமைக் கின்றன எனும் தெளிவினை நூலாசிரியர் கொண்டுள்ளமையால், பாரதியின் கவிதைகள், விளம்பரப் படங்கள், தொலைக்காட்சி, ஆட்டக்கலை, நவீன நாடகம், திரைப்படங்கள் எனும் பலவகைக் கலை இலக்கிய வடிவங்களில் எவ்விதம் நாடகத் தன்மைகள் உள்ளன எனக் கண்டு விளக்குவதாக இந்நூல் அமைகிறது. மரபின் குறியீடு, நவீனத்தின் அடையாளங்கள் என ஓர் அறிவியல் சங்கிலிப் பார்வையில் சிந்தித்ததன் எழுத்துருவாக இது அமைகிறது.

தமிழ்க்காதல், உலகியல் காதல், இறைக் காதல், போராடும் காதல் எனும் பலவகைக் காதல் குறித்த சமூகவியல் பார்வையுடன் காதல் திரைப்படங்கள் தமிழ்க் காதல் மரபின் குறியீடா? எனும் தலைப்பில் ஆய்வு மேற்கொண்டுள்ளார் திரு. ந.ம.வீ. இரவி.

இயல்பியல் நோக்கில் திரைப்படமும் எதார்த்தமும் எனும் கட்டுரை எழுதப்பட்டுள்ளது. பார்வையாளர்களை முன்வைத்தே நிகழ்த்து கலைகள் வளர்ச்சி கொள்கின்றன. இந்த நோக்கில் நூலாசிரியரால் பல கருத்துகள் நாடகக்காரர்களை நோக்கி முன்வைக்கப்படுகின்றன.

> பொதுமக்களிடமிருந்து அந்நியப்பட்டுப் போகிற காரணங்களை நாடகக் கருத்தரங்குகளிலும் நாடக விழாக்களிலும் அடிக்கடி விவாதித்த போதிலும் நவீன நாடக அறிஞர்கள் இதற்கு மாற்றுவழி காணாமல் மௌனம் சாதிப்பது இவர்களின் இயலாமையைக் காட்டுகிறதா? அல்லது பொது மக்கள் முன்பாக வந்தால் அறிஞர்களாக மதிக்கப்பட்ட மாட்டோம் எனக் கருதுகிறார்களா? அல்லது இவர்களின் நோக்கமறியாது பார்வையாளர்கள் தான் புலம்புகிறார்களா? புரியவில்லை. (ப. 8)

உலக அரங்கில் நவீன நாடக அரங்க வளர்ச்சி எத்தன்மையாக உள்ளது என உணர்த்திடும் வகையில் முனைவர் இரவி சில குறிப்புகளைத் தருகிறார்.

> 16, 17களில் பிரெஞ்சு, இத்தாலி நாட்டைச் சேர்ந்த அறிஞர்கள் இக்கலையை மேலும் வளர்த்தனர். ஆடுகள வெளியின் வரைமுறைக் கேற்ப ஆட்டத்தின் தன்மையை மாற்றி அமைத்தனர். அரசவைக்கு ஒரு நடன ஒழுங்கினையும் காதல் ஆட்டத்திற்கென்று ஓர் ஆட்டநெறியினையும் இவர்கள் கண்டனர். கணித விதிமுறைகளைப் போன்ற ஆட்ட அலகுகள் வகைப் படுத்தப்பட்டன. (ப. 34)

இவர் தரும் கருத்துக்கேற்ப நாடகவியல் துறை கணிதத்துறையோடும் தொடர்புடையதாகிறது என உணர முடிகிறது.

> முகோரோவ்ஸ்கி (Mukorovsky) என்பவர் ஒட்டுமொத்த நாடக நிகழ்வையும் 'குறிப்பான்' என்றும், பார்வையாளர் அந்நிகழ்விலிருந்து புரிந்துகொள்வதைக் 'குறிப்பீடு' என்றும் கூறுகிறார். இவரின் கருத்துப்படி தொடர்பு படுத்துவதற்கேதுவான மேடைப்பொருட்கள் குறிப்பான்களாகவும் அவை பார்வையாளரால் கருத்து நிலையில் பொருண்மைகளாக்கப்படும் பொழுது குறிப்பீடாகவும் இருக்கின்றன.
>
> (பக். 27)

எனுமாறு விளக்கிச் செல்லும் நாடகக்காரர் இரவி வெறுமனே நாடகக் காரராக மட்டுமன்றிப் பல கோட்பாடுகளை உள்வாங்கிய நிலையில் நாடகவியலோடு தொடர்புடைய பலவித ஊடகங்களையும் தொடர்பு படுத்திய ஆய்வினைச் செய்துள்ளமையினை அமைந்துள்ள எழுத்துருக்கள் அனைத்தும் காட்டி நிற்கின்றன. நாடகக்கலையைப் பலதுறை ஊடகங்களுடன் பொருத்திப் பார்த்து அமைக்கப் பட்டுள்ள இந்நூலில் ஒரு தொடர் சங்கிலியில் அவை பிணைக்கப் பட்டுள்ளமையினை வாசிப்போர் உணரமுடியும். நூலாசிரியருக்கு எம் பாராட்டுக்கள்.

களரி ஆட்டம் என்ற நாடகப் பிரதியொன்று பிற்சேர்க்கையாக இணைக்கப்பெற்றுள்ளதும் நன்றே.

இந்நிறுவன வளர்ச்சிக்கு ஆக்கமும் ஊக்கமும் அளித்து வருவதோடு தம் தனிப்பட்ட அக்கறையைக் காட்டிவரும் **நிறுவனத் தலைவரும் தமிழக அரசின் முதல்வருமான மாண்புமிகு டாக்டர் கலைஞர்** அவர்களுக்குத் தமிழுலகம் என்றும் நன்றிக் கடன்பட்டுள்ளது.

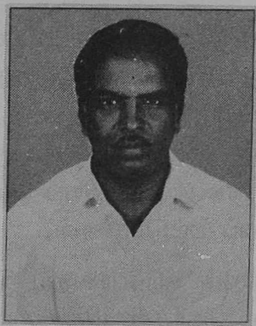
தமிழ்ப்பணிகளுக்கு ஆற்றுப்படுத்தி வரும் **மாண்புமிகு தமிழக நிதியமைச்சர் பேராசிரியர் க. அன்பழகன்** அவர்களுக்கு எம் நன்றி என்றும் உரியது.

நிறுவனச் செயல்பாட்டுக்கு உறுதுணையாக இருந்துவரும் **தமிழ் வளர்ச்சி, அறநிலையம் மற்றும் செய்தித் துறை அரசுச் செயலாளர் திரு க. முத்துசாமி இ.ஆ.ப.** அவர்களுக்கும் நன்றி.

இச்சொற்பொழிவின் எழுத்துருவை மெய்ப்புத் திருத்தம் செய்த முனைவர் ஆ. தசரதன் அவர்களுக்கும், இச்சொற் பொழிவு மற்றும் நூல் வெளியீடு தொடர்பான அனைத்து ஏற்பாடுகளையும் செய்த நிறுவனப் பணியாளர்கள் மற்றும் கணிப்பொறியாளர் திருமதி எ.ம. லட்சுமி ஆகியோருக்கும் எம் நன்றிகள் என்றுமுண்டு. இந்நூலை அழகுற அச்சிட்டுத் தந்த யுனைடெட் பைண்ட் கிராபிக்ஸ் அச்சகத்தாருக்கு எம் பாராட்டுகள்.

இயக்குநர்

ஆசிரியர் குறிப்பு



பெயர் : முனைவர் ந.ம.வீ. ரவி

இளங்கலைத் தமிழ் – அமெரிக்கன் கல்லூரி, மதுரை.

முதுகலைத் தமிழ், இளநிலை ஆய்ஞர், முனைவர் பட்டம் – தமிழ்த்துறை, மதுரை காமராஜர் பல்கலைக்கழகம்.

குழந்தைகள் நாடகம் – பல்கலைக் கழக நிதிநல்கைக் குழுவின் திட்டப்பணியில் திட்ட உதவி அலுவலர் பணி – நாடகத்துறை, தஞ்சைத் தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம்

தேர்வு நிலை உதவிப் பேராசிரியர் – தமிழ்த்துறை, மதுரைக் கல்லூரி, மதுரை.

1980லிருந்து நவீன நாடக இயக்கச் செயல்பாடுகளோடு தொடர்ந்து இயங்கி வருபவர்.

'முனை கெட்ட தீ', 'கிணத்துள் புதைந்த நிலவு' 'தொலைக்காட்சித் தமிழ் நாடகங்கள் – அமைப்பும் அர்த்தமும்', 'குறியியலும் அரங்கக் குறியியலும்', 'சீக்கிய சமயம் – வரலாறும் கருத்தியலும்' ஆகிய நூல்களின் ஆசிரியர்.

பல ஆய்வுக் கட்டுரைகள் எழுதியவர்; பல கருத்தரங்குகளில் பங்கேற்றவர்.

தேசிய அளவில் அறியப்பட்ட தமிழ் நாடகங்களில் பங்கேற்று நடித்த அனுபவம் பெற்றவர்.

நன்றியுரை

தமிழ் உலகிற்குப் பல்துறை ஆய்வுச் சிந்தனைகளை அறிமுகம் செய்து வருகிற உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனத்தில் நிறுவப்பெற்றுள்ள டாக்டர் செ. அரங்கநாயகம் அவர்கள் பெயரில் அமைந்துள்ள அறக்கட்டளையின் பொழிவு வரிசையில் எனது நூலையும் வெளியிட்டதற்கு நான் நன்றி கூறக் கடமைப் பட்டுள்ளேன்.

இந்நிறுவனத்தின் தற்போதைய இயக்குநர் முனைவர் கே.ஏ. குணசேகரன் அவர்கள், மிகச் சிறப்பாகப் பணியாற்றி வருவதுடன், அறக்கட்டளைச் சொற்பொழிவுகளை நூலாக்கிப் பொழிவாளர்களுக்கும் பெருமை சேர்க்கிறார். சிறந்த மக்கள் இசைக் கலைஞராகவும் நாடகத்துறை வல்லுநராகவும் விளங்குகிற அவரின் வழிகாட்டலிலும், அவர் தந்த ஊக்கத்தாலும் இந்நூல் இன்று வெளிவருகிறது. மேலும் நூலுக்கு அணிந்துரை வழங்கியும் சிறப்பித்திருக்கிறார். அவருக்கு எனது நன்றியைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்.

இந்நூல் வெளிவருவதற்குப் பெரிதும் துணைநின்ற முனைவர் ஆ. தசரதன் மற்றும் உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனப் பணியாளர் அனைவருக்கும் எனது இதயங்கனிந்த நன்றி.

ந.ம.வீ. ரவி

பொருளடக்கம்

நவீன நாடகம் – ஆய்விற்கான தேவை

எழுபதுகளின் இறுதியில் எழுத்திலும், நிகழ்விலும் புதுமை தாங்கிய நாடகங்கள் தமிழில் அறிமுகமாயின. இவை 'நவீனத் தமிழ் நாடகங்கள்' என அழைக்கப்பெற்றன. இந்நாடகங்களின் தோற்றத் தினையும், போக்கினையும் சற்று விளக்கலாம்.

1977ஆம் ஆண்டு ஜூன் மாதம் காந்திகிராமப் பல்கலைக்கழகத்தின் கலாச்சார மையம் நடத்திய நாடகப் பயிற்சி முகாம் நவீனத் தமிழ் நாடகம் தோன்றுவதற்கு அடிப்படையாய் அமைந்தது. இந்நாடகப் பயிற்சி முகாமில் தமிழ்நாட்டிலிருந்து பல்வேறு துறைகளைச் சேர்ந்த – குறிப்பாகத் தமிழ் இலக்கியத்துறை, கலையியல் துறைகளில் பணியாற்றிய பேராசிரியர்கள் தன்னார்வத்தின் பொருட்டுக் கலந்துகொண்டனர். இந்நாடகப் பயிற்சி முகாமில் இந்திய, மேலைநாட்டு நாடகக் கோட்பாடுகள் விவாதிக்கப்பட்டன. நடிப்பு, ஒப்பனை, அரங்கமைப்பு உள்ளிட்ட நாடகத் தயாரிப்பு தொடர்பான செய்முறைப் பயிற்சிகளும் அளிக்கப்பட்டன.

இந்திய நாடகக்கலை, மரபாக வரையறுக்கப்பட்டுள்ள நாடக விதிமுறைகள், பரதமுனியின் நாட்டிய சாத்திரத்திலிருந்தும் – குறிப்பாகத் தமிழ் நாடகக் கலையின் இலக்கணத்தைத் தொல்காப்பியம், சிலப்பதிகாரம் போன்ற எழுத்துவடிவ நூல்களிலிருந்தும், தெருக்கூத்து, யக்சகானம், கதகளி, கூடியாட்டம், கோலாட்டம், தேவராட்டம், தப்பாட்டம் இன்னபிற நிகழ்கலை வடிவங்களிலிருந்தும் தெரிந்தெடுத்து விளக்கப்பட்டன. மேலும் ஸ்தானிஸ் லாவ்ஸ்கி, மேயர்ஹோல்ட், குரோட்டோவ்ஸ்கி, பெர்டோல்ட் பிரெக்ட், ஆர்த்தார்டு எனக் குறிப்பிட்டுச் சொல்லும் படியான உலகப் புகழ் பெற்ற நாடக வல்லுநர்களின் நாடகக் கோட்பாடுகளும் இப்பயிற்சி முகாமில் விரிவாகப் பேசப்பட்டன.

இவற்றினூடே இந்திய நாடக மரபை ஊன்றிக் கற்கவும் அதனை நடைமுறைக்கேற்பப் பயன்படுத்தவும் முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப் பெறவில்லை என்றும், மேலைநாட்டு நாடக அறிஞர்கள், நுணுகி ஆராயப்பட வேண்டிய கலையாக நாடகத்தை உலக அரங்கில் முன்னெடுத்துக் காட்டுவது போன்று அவர்களது

தகுதிக்கு நாடக ஆராய்ச்சியும் நாடக அரங்கேற்றமும் இந்தியாவில் இனிமேல்தான் நிகழ வேண்டியுள்ளன என்றும் இப்பயிற்சி முகாம் வருத்தம் தெரிவித்தது. கூடவே தமிழில் நவீன நாடக முயற்சிகள் பெரிதும் மேற்கொள்ளப் பெறாத சூழலில் இந்தியாவின் பல்வேறு மாநிலங்களில் நவீன நாடக முயற்சிகள் நடைபெற்று வருவதைப் பற்றி இம்முகாம் எடுத்துரைத்தது. சான்றாக, மோகன் ராகேஷ் (இந்தி), விஜய் தந்துல்கர் (மராத்தி), பாதல்சர்க்கார் (வங்காளம்), கரந்த், கிரிஷ்கர்னாட், பிரசன்னா (கன்னடம்), சங்கரப்பிள்ளை (மலையாளம்) ஆகியோரின் நாடக முயற்சிகள் சுட்டிக்காட்டப்பட்டன. இவர்களது நாடகப் படைப்புகள் வடமொழி நாடக மரபினை அடியொற்றியும் அதன் நீட்சியாகவும் அமைந்ததோடு, இதற்கு எவ்விதத்திலும் தொடர்பில்லாத மேலைநாட்டு அறிஞர்களின் நாடக உத்திகளைக் கையாள்வதன்வழியே புதிய சோதனை முயற்சிகளாகவும் அமைந்தவை. இவற்றைப் போன்றதொரு முயற்சி நிகழவேண்டு மென்ற ஆவலை இப்பயிற்சி முகாம் மட்டுமல்லாது இதனையடுத்து நிகழ்ந்த நாடகப் பட்டறைகளும் வெளிப்படுத்தின.

இந்நாடகப் பயிற்சி முகாம்களில் கலந்து, நாடகக்கலை பற்றி ஓரளவு பரந்துபட்ட அறிவினைப் பெற்று வெளிவரும் படித்தவர்களின் மனத்தில் பார்சி நாடகக் கம்பெனியின் பாதிப்பி லிருந்து விடுபடாத தமிழ் நாடகத்தை விடுவிக்க வேண்டுமென்ற எண்ணம் ஒருமுகமாகத் தோன்றியதில் வியப்பில்லை. ஏனெனில் அடுக்குமொழி வசனங்களையும், உடலை வருத்தாத நடிப்பையும், மிகை ஒப்பனைகளையும், ஔரங்கசீப் அரண்மனையானாலும் கட்டபொம்மன் அரண்மனையானாலும் மாறாத ஒரே மாதிரியான திரைச்சீலையைப் பயன்படுத்துகின்ற அரங்கப் பின்னணிகளையும், இரட்டை அர்த்த வசனங்களால் வழங்கப்படுகிற நகைச்சுவை களையும், நிகழ்வில்லாத காலத்தே இடைவெளிகளை இட்டு நிரப்புவதற்காகப் பயன்படும் இசையினையும் இவர்கள் விரும்ப வில்லை. இவை அரங்கக் கலை வளர்ச்சிக்கு முட்டுக்கட்டையாக அமைவன என எண்ணினர். இதனால் இந்நாடக மரபிற்கு மாறாகப் பொருண்மையும், மேன்மையுமுள்ள நாடகத்தைத் தமிழில் கொண்டுவர முயன்றனர்.

இதன் விளைவாக இவர்கள் நவீனத் தமிழ் நாடகத்திற்கான கருத்துக்களைச் சிறுபத்திரிகைகளில் எழுதியும் கருத்தரங்குகளில் பேசியும் வரன்முறைப்படுத்தினர். அக்கருத்துகளில் சில வருமாறு:

- நடிகரின் உடல், குரல் ஆகியவற்றை முன்னணிப் படுத்துவது
- மூடிய அரங்கமேடையைத் தவிர்த்துத் திறந்தவெளி ஆடுகளத்தைக் கொள்வது
- நடிகர், பார்வையாளர்களுக்கிடையிலான இடைவெளியைக் குறைப்பது
- மிகை அலங்காரங்கள், பேச்சுகளைத் தவிர்ப்பது
- அரங்கமைப்பு, ஒலியமைப்பு, இசை இன்னபிற அரங்கக் கூறுகள் நாடகத் துறையின் உள்ளோட்டமான கருத்தினை வழங்கும் வகையிலும், அவை நடிகனின் பல்வேறு செய்கைகளுக்குத் துணை செய்வதல்லாமல் அவனை எவ்விதத்திலும் ஆளுகை செய்யாத வகையிலும் எடுத்தாள்வது

இப்பொதுப் பண்புகளுடன் நவீன நாடகம் தமிழில் அறிமுகப்படுத்தப் பட்டது.

இக்கருத்து உயிருள்ள நடிகர், பார்வையாளருக்கிடையிலான கருத்துப் பரிமாற்றத்தின் முக்கியத்துவத்தை உணர்த்தியது. குறைந்த அளவிலான அரங்கப் பொருட்களைக் கொண்டு அவற்றிலிருந்து பலபொருண்மைகளை உருவாக்கித் தருவதற்கான வாய்ப்பளித்தது. நடிகரின் உடல், குரல் ஆகியவற்றைப் பல்வேறு வடிவங்களுக்குட்படுத்தி அவற்றிலிருந்து புதிய பொருண்மைகள் உருவாக்கிடவும், நடிப்பில் புதுமை காணவும் வகை செய்தது. எந்தவொரு இடத்திலும் நாடகத்தை நிகழ்த்துவதற்கான சூழலை உருவாக்கியது. வேறு வார்த்தையில் கூறவேண்டுமானால் மக்கள் இருக்கும் இடத்திற்கே நாடகத்தை எடுத்துச் செல்லக்கூடிய வசதியை ஏற்படுத்தியது. மிகை அலங்காரம், மிகக் கற்பனைகளி லிருந்தும் பெரிய செலவுகளிலிருந்தும் விடுபட்ட எளிய நாடகத் தயாரிப்பிற்கு வழி கண்டது. மொத்தத்தில் நவீன நாடகம் ஏற்கெனவே தமிழில் பிரபலமடைந்திருந்த மேடை நாடக இலக்கணத்திற்குப் பெரிதும் விலகிய விதிமுறைகளைக் கொண்டிருந்தது.

நவீன நாடகத்தைத் தமிழில் அறிமுகம் செய்கிற பணி எழுபதுகளின் இறுதியிலும் எண்பதின் தொடக்கத்திலும் மிகத் தீவிரமடைந்தது. மேலைநாட்டு அறிஞர்களின் நாடகக்

கோட்பாடுகள் தமிழில் மொழிபெயர்த்து வெளியிடப்பட்டன. தமிழ் மண்ணுக்கேயுரிய நிகழ்கலைக் கூறுகள் சிறப்பித்துப் பேசப்பட்டன. நாடகம் குறித்த கட்டுரைகளை வெளியிடுவதில் கொல்லிப் பாவை, வைகை, விழிகள், யாத்ரா, 1/1 போன்ற சிறுபத்திரிகைகள் ஆர்வம் காட்டின. இது தவிர, தமிழ்நாட்டில் அங்கொன்றும் இங்கொன்றுமாக நவீன நாடகக் குழுக்கள் தோன்றின. அவற்றுள் சில வருமாறு: நிஜநாடக இயக்கம் (மதுரை), பரீக்ஷா, வீதி, கூத்துப் பட்டறை (சென்னை), தளிர் அரங்கு (காந்தி கிராமம்). இக்குழுக்கள் பெரும் பாலும் படித்த இளைஞர்களை உறுப்பினர்களாகக் கொண்டிருந்தன. இவற்றின் இயக்குநர்களும் படித்த வேலை பார்க்கின்ற ஆசிரியர் களாக, அலுவலர்களாக, பத்திரிகையாளர்களாக இருந்தனர். இவை பகுதிநேர (அமெச்சூர்) நாடகக் குழுக்களாகவே செயல்பட்டன.

தொடக்கக் காலத்தில் இந்நாடகக் குழுக்கள் சமூக நடைமுறைப் பிரச்சினைகளைப் புதிய வடிவத்தில் எளிமையாக, மக்கள் புரிந்து கொள்ளக்கூடிய வகையில், திறந்தவெளியில் சிறுசிறு நாடகங்களாக நிகழ்த்திக் காட்டின. சான்றாக, மதுரை நிஜநாடக இயக்கத்தினர் "வேலை", "நியாயங்கள்", "என் பிரியத்திற்குரிய", "கபாடிமேட்ச்" போன்ற நாடகங்களைப் பூங்காக்களிலும், சாலையோரங்களிலும் நிகழ்த்தி மதுரை வாழ் மக்களின் வரவேற்பைப் பெற்றது குறிப்பிடத்தக்கது. ஆயின், இது போன்ற செயல்பாடுகள் நான்கைந்து ஆண்டுகளில் மிகவும் பின்தங்கிப் போனது வருத்தத்திற்குரியது. இதற்குச் சில காரணங்களும் உண்டு. படித்த வேலைக்குப் போகிற ஆசிரியர், அலுவலர், மாணவர்கள் இக்குழுக்களிலிருந்து செயல்பட்டதால் விடுமுறை நாட்களில் மட்டுமே நாடகத்தைப் பற்றிப் பேசவும், நிகழ்த்தவும் முடிந்தது. இக்குழுக்களில் பங்கேற்றோரின் எண்ணிக்கை மிகக் குறைவு என்பதல்லாமல் அமெச்சூர் நிலையில் செயல்படும் இவர்களில் சிலர் தொடர்ந்து பணியாற்ற முடியாமல் போய்விடுகிற நிலையும் இருந்தது. இவர்கள் வருமானம் இல்லாமல் சமூகச்சேவை மனப்பான்மையில் செயல்படக் கூடியவர்களாக விளங்கினர். இதனால் இவர்களை வற்புறுத்தவும் இயலவில்லை. இவையெல்லாம் கொள்கையளவில் பாதிப்பை ஏற்படுத்தாத நடைமுறைச் சிக்கல்களே. ஆனால் இவற்றிற்கெல்லாம் மேலாக நவீன நாடகக் குழுக்களை நிறுவியும் செயல்படுத்தியும் வந்த அறிஞர்கள் மைய சங்கீத நாடக அகாடெமியின் அமைப்பினை

ஏற்று நாடகம் தயாரிக்கச் சென்றது கருத்தளவில் பெரும் சிக்கல்களை உருவாக்கியது.

தமிழகத்தில் காந்திகிராமப் பல்கலைக்கழகத்தின் கலாச்சார மையம், தஞ்சைத் தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகத்தின் நாடகத்துறை, சிறுபத்திரிகை அமைப்புகள் ஆகியன நடத்திய கருத்தரங்குகள், பயிற்சிப் பட்டறைகள் வழி ஒருவாறு நவீன நாடகம் பற்றிய கருத்துகளும் செயல்முறைகளும் தமிழகத்தில் பரவலாக்கப்பட்ட சூழலில் மைய சங்கீத நாடக அகாடெமியின் இடையீட்டு நிகழ்ச்சி நடந்தது.

1984ஆம் ஆண்டு வாக்கில் சங்கீத நாடக அகாடெமி இளம் நாடக இயக்குநர்களை ஊக்குவிப்பதற்கான திட்ட மொன்றினைக் கொண்டு வந்தது. இத்திட்டத்தின் சரத்துக்கள்:

- சிறந்த கருத்துகளுடன் புதிய புதிய நாடகப் படைப்பு களைப் படைத்தளிக்கின்ற இளம் நாடக இயக்குநர்களின் முயற்சிகளுக்கு உதவுவது.
- நாடகம் எழுதுதல், நாடகம் நிகழ்த்துதல், நடிப்பு முறை ஆகியவற்றின் மேலான புதிய சோதனை முயற்சி களுக்கு உதவுவது.
- இந்திய மொழிகளிலமைந்த முழுநீள நாடகப் படைப்புகள் வேண்டப்படுகின்றன. அவை பிற மொழி களுக்குப் பெயர்க்கப்படினும் அல்லது இந்திய மொழி களுக்கிடையில் இலக்கியத் தரமுள்ள படைப்புகளின் தழுவல்களாக இருப்பினும் ஏற்றுக் கொள்ளப்படும்.
- இந்திய மொழிகளிலமைந்த இதுவரை மேடையேற்றப் படாத புதுமை நாடகங்கள் முக்கியமாக வரவேற்கப் படுகின்றன என்பதாகும்.

இத் திட்டம் குறித்த தகவல் அன்றைய நாளில் தமிழகத்தில் தோன்றியிருந்த அனைத்து நவீன நாடக அமைப்புகளுக்கும் தெரிவிக்கப்பட்டது. அதேவேளை சங்கீத நாடக அகாடெமியின் நிர்வாகத் தலைவர்களோடு, அதன் செயல்பாடுகளோடு நேரடித் தொடர்பும் அனுபவமும் கொண்டிருந்த மூத்த நவீன ஆசிரியர் களான தன்வீர், ஜாபர்படேல், கரந்த், நாராயண பணிக்கர், அருண் முகர்ஜி போன்ற இந்திய அளவில் பெயர்பெற்ற பிறமொழி நாடக

இயக்குநர்களின் நாடகப் படைப்புகளுக்கு நடுவே தமிழ் நாடகமும் அரங்கேற்றப்பட வேண்டுமெனச் சதாபேசியும் எழுதியும் வந்தனர். இது இளம் நாடக இயக்குநர்களுக்கு ஊக்கமளித்ததோடு அவர்கள் இத்திட்டத்தின் பால் ஈர்ப்புக் கொள்ளவும் காரணமாக அமைந்தது.

இந்த ஊக்குவிப்புத் திட்டத்தால் சில பயன்களும் உண்டு. இதனை இளம் நாடக இயக்குநர்கள் அறிந்திருக்கக் கூடும். அதாவது இத்திட்டத்தில் கலந்துகொள்வதன்மூலம் இந்தியா விலுள்ள பல்வேறு மாநில நாடகத் தயாரிப்புகளை ஒருசேரக் காணுதற்கு வாய்ப்பு கிடைக்கிறது. பிற மாநில நாடக இயக்குநர், நடிகர்களிடையில் பரஸ்பர உறவும், புதிய பார்வையும் கிடைக்கின்றன. மாநிலங்களுக்கிடையிலான நாடகத் தயாரிப்புகளில் சிறப்பிடம் பெற வேண்டுமென்பதற்காக அவரவர் மாநிலத்தின் அரங்கச் சிறப்பினை மேடையேற்றிக் காட்டுகிற முனைப்பு உருவாகிறது. இதற்கெல்லாம் சிகரம் வைத்தாற்போல் தெரிந்தெடுக்கப்படுகின்ற நாடக இயக்குநர்களுக்குத் தேசிய அங்கீகாரம் கிடைக்கிறது. அவர்கள் இந்திய அளவிலும் குறிப்பாக அவர்களது சொந்த மாநிலத்தில் உயரிய நாடக வல்லுநர்களாக அறியப்படுவர். இது ஒருபுறமிருக்க, மற்றொருபுறம் இத்திட்டத்திற்கான நாடகத் தயாரிப்பு சில தேவைகளைக் கொண்டிருந்தது.

இத்திட்டத்தில் பங்கேற்போர் ஒரு மணிநேரத்திற்கும் குறைவில்லாத முழுநீள நாடகத்தைத் தயாரிக்கவேண்டும். எனவே அதற்கான கதையினைத் தெரிவு செய்ய வேண்டும். பெரும்பாலும் மூடிய அரங்க மேடையில் நிகழ்த்திக் காட்டும்வண்ணம் நாடகத்தை வடிவமைக்க வேண்டும். மேலும் பல்வேறு மாநிலமொழி பேசுபவர்கள், நாடக விற்பன்னர்கள், எழுத்தாளர்கள், விமரிசகர்கள் ஆகியோர் பெருமளவில் இந்நாடகத்திற்கான பார்வையாளர்களாக இருப்பர். இவர்கள் கேலிக்கு ஆளாகாமல் அவர்களது அறிவிற்கும் எதிர்பார்ப்பிற்கும் குறைவில்லாதபடி நாடகம் தயாரிக்கப்பட வேண்டும். இந்நாடகத் தயாரிப்பிற்கான செலவும் அதிகம். இத்தனைக்கும் மேல் புதிய சோதனை முயற்சியில் அமைந்ததாகச் சொந்த மாநில அரங்கக் கலை நுணுக்கங்களைப் பெற்றதாக நாடகப் படைப்பு இருக்க வேண்டும். இன்னும் இன்னும் தேவைகள்.

இத்தேவைகள் அனைத்தையும் உணர்ந்து, தமிழ் நாடகத்தை இந்தியத் தலைநகரில் அரங்கேற்றியே ஆக வேண்டுமென்ற வெறியோடு நவீனத் தமிழ் நாடகங்கள் தயாரிக்கப்பட்டன. தமிழ் மண்ணில் வேரூன்றியிருந்த நிகழ்கலைக் கூறுகள் இதற்குப்

பயன்பட்டன. நாட்டுப்புற நிகழ்கலை வடிவங்களை நவீன நாடகத்தில் எடுத்தாளும்போது அவை குறித்து அறியப்படாத பல செய்திகள் தெரிய வந்தன. எனவே இவை குறித்த ஆராய்ச்சியும் நாடகத் தயாரிப்பினூடே நிகழ்ந்தது குறிப்பிடத்தக்கது. படித்தவர்களின் எழுத்துக்களால் பாமரக் கலைஞர்களும் கற்றோர்களால் வியந்து நோக்கப்பட்டனர். இக்கலைஞர்களுக்கு நாடக அறிஞர்கள் உதவுவதும், நாடக அறிஞர்களுக்கு நாட்டுப்புறக் கலைஞர்கள் உதவுவதுமாக ஒரு பரஸ்பர உறவு உருவானது. இவர்களின் கூட்டு முயற்சியில் 'துர்கிர அவலம்', 'நந்தன் கதை', 'நாற்காலிக்காரர்', 'கருஞ்சுழி' போன்ற நவீன நாடகங்கள் தேசிய அளவிலும் 'சாபம் விமோசனம்', 'ஊசிகள்' உருளும் பாறைகள், 'பனிவாள்' போன்ற நாடகங்கள் மாநில அளவிலும் அறியப்பெற்றன.

இந்நாடகங்கள் மட்டுமல்லாது நாடக விழாக்களுக்காகவும் நாடகப் பட்டறைகளுக்காகவும் பல நவீன நாடகங்கள் தயாரிக்கப் பட்டன. அவற்றுள் சில வருமாறு: 'ஸ்பார்டகஸ்', 'தீனிப்போர்', 'சுவரொட்டிகள்', 'பிறிதொரு இந்திரஜித்', 'பாதுகாவலர்', 'வெறியாட்டம்', 'சூரியனின் கடைசிக் கிரணத்திலிருந்து சூரியனின் முதல் கிரணம் வரை', 'பல்லக்குத் தூக்கிகள்', 'சிற்பி' என்பன.

இந்நாடகத் தயாரிப்புகள் பெரும்பாலும் குறிப்பிட்ட படித்த அறிவாளர்கள் முன்பாக நிகழ்த்தப்படுபவையாக, சமூகப் பிரச்சினைகளை எடுத்தியம்புகின்ற நல்நோக்கங்களைக் கொண்டிருந்தும் பொதுமக்களின் செல்வாக்கைப் பெறாது பள்ளி, கல்லூரி, பல்கலைக்கழகம் போன்ற நிறுவனங்களுக்குள்ளாகவோ அல்லது சுற்றுச் சுவர்களுக்குள்ளாகவோ நடைபெறுவனவாக அமைந்தன. இதற்குச் சில காரணங்கள் உண்டு. நவீன நாடகங்களில் விளங்கிக் கொள்ள முடியாத அளவிற்குக் குறியீட்டுச் சொற்கள் இடம்பெறுகின்றன. பேச்சு முறையில் நடிப்பில் கடினத் தன்மை உள்ளது. சமூக நடைமுறை இயல்பிலிருந்து விலகிய கதையும் கதைப்பாத்திரங்களும் எடுத்தாளப்படுகின்றன. பார்வையாளர்களுக்குக் கிஞ்சித்தும் அறிமுகமில்லாத ஒப்பனை, ஆடை, இசை, ஒளியமைப்பு ஆகியவற்றில் புதிய வெளிப்பாட்டு உத்திகள் புகுத்தப்படுகின்றன; மொழிபெயர்ப்புக் கதைகளும், கற்றோர் மட்டுமே புரிந்துகொள்ளக்கூடிய உளவியல் தொடர்பான கதைகளும் இவற்றில் மிதந்திருக்கின்றன. மொத்தத்தில் இது நவீன உத்திகள் பொதிந்ததும் இருண்மை நிரம்பப்பெற்றதுமான அரங்காக மாறி இருக்கிறது.

பார்சிய நாடக நகல்கள் என வருணிக்கப்பட்ட தமிழக சபா நாடகங்களுக்கு மாறாகத் தோற்றுவிக்கப்பட்ட நவீன நாடகம், ஒப்பனைகளையும், ஆடை அணிகளையும் விலக்கி நடிகர், பார்வையாளர் இருவரையும் நேருக்குநேர், வெளிச்சத்தில் மிக அருகில், தமக்குள் உரையாடிக் கொள்ளும் வண்ணம் ஏற்படுத்தப் பட்ட நவீன நாடகம், வீதிகளில் மக்களுக்காக மக்கள் முன்பாக எளியமுறையில் சமூகப் பிரச்சினைகளை எடுத்துச் செல்ல வழி வகுத்த நவீன நாடகம், இன்று படித்தவர்களால் படித்தவர் களுக்காக நடத்தப்படுகிற நிலைக்கு ஆளாகியிருக்கிறது. இவற்றுள் சிறுசிறு நாடகங்களாகத் தயாரிக்கப்பட்டவை நாடக விழாக்களிலும் நண்பர்களின் அழைப்பின் பேரில் பள்ளி விழா, குடும்ப விழா, தொழிற்சங்க விழா போன்ற விழாக்களிலும் மேடையேறுவனவாக உள்ளன.

சங்கீத நாடக அகாடெமிக்காகத் தயாரிக்கப்பட்ட முழுநீள நாடகங்கள் அதிகப்படியான செலவுகளில் நிகழ்த்தப்பட வேண்டியுள்ளன. பத்திரிகை விளம்பரத்திலிருந்து அனுமதிச் சீட்டுக்குப் பணம் வாங்குவது, மூடிய அரங்க மேடையில் நிகழ்த்துவது, இறுதியில் விமர்சனம் வருவது, வரையிலான தேவைகள் வேண்டும். இந்நாடகங்கள் ஓரளவு சபாநாடக நிகழ்ச்சிக்கு வேண்டிய தேவைகளைப் பெறுவதாகின்றன.

பொது மக்களிடமிருந்து அந்நியப்பட்டுப் போகிற காரணங்களை நாடகக் கருத்தரங்குகளிலும் நாடக விழாக்களிலும் அடிக்கடி விவாதித்தபோதிலும் நவீன நாடக அறிஞர்கள் இதற்கு மாற்றுவழி காணாமல் மௌனம் சாதிப்பது இவர்களின் இயலாமையைக் காட்டுகிறதா? அல்லது பொதுமக்கள் முன்பாக வந்தால் அறிஞர்களாக மதிக்கப்பட மாட்டோம் எனக் கருதுகிறார்களா? அல்லது இவர்களின் நோக்கமறியாது பார்வையாளர்கள்தான் புலம்புகிறார்களா? புரியவில்லை.

இது போன்ற பல சிக்கல்கள் தீர்க்கப்படாமல் இருக்கிற இன்றைய சூழலில் தமிழ்நாட்டிலும், பாண்டிச்சேரியிலுமாக நவீன நாடகக் குழுக்கள் பல உருவாகியிருப்பது குறிப்பிடத்தக்கது. ஒரு வேளை இக்குழுக்கள் கடந்தகால முயற்சிகளில் ஏற்பட்ட சிக்கல்களைக் களைந்து, தவறுகளைத் திருத்தித் தமிழகத்தில் மக்கள் ஏற்றுக்கொள்ளக்கூடிய நவீன நாடகத்தை உருவாக்கும் என்று கருதலாம்.

அரங்கக்கலை – புதிய பார்வை

நாடக வழக்கினும் . . . . எனும் தொல்காப்பிய நூற்பா, மெய்ப்பாட்டியல் பாகுபாடு, கூத்தர், பாணர், விறலியர் எனப் பாடல் ஆடல் வல்லுநர் பற்றிய சங்ககால இலக்கியத் தகவல்கள், சிலப்பதிகார அரங்கேற்று காதைக்கு அடியார்க்கு நல்லார் எழுதிய உரைக்குறிப்பு போல்வன நெடுங்காலந் தொட்டே தமிழகத்தில் அரங்கக்கலை இருந்தது பற்றிப் பேசுவதற்கான ஆதாரங்களாகும். அது மட்டுமின்றி, அக்காலத்திலேயே வேத்தியல், பொதுவியல் என இருவேறு அரங்கக் கலை மரபுகள் நகரத்திலும் நாட்டுப்புறத்திலுமாக வளர்ந்து வந்திருப்பதையும் அறியமுடிகிறது. அரசர் மாளிகையிலும் கோயில் மண்டபங்களிலும் கிராமத்துப் புஞ்சை மேடுகளிலும் இரசிக்கப் பெற்றதோடு ஆட்ட நாடகமரபு பொதுவியலாகவும் அறியப் பெற்றது. இருபதாம் நூற்றாண்டில் உருவாக்கம்பெற்ற இரண்டு விதமான மேடை நாடக ஆக்கங்களில் பம்மல் சம்பந்த முதலியார், பரிதிமாற் கலைஞர் போன்றோர் மேற்கத்தி நாடகப் பாணியைப் பின்பற்றிப் புதிய அரங்கினை உருவாக்கினர். அதே வேளை கிராமத்து ஆட்ட பாட்டங்களை உள்ளடக்கிச் சங்கரதாசு சுவாமிகள் உருவாக்கிய புராணக்கதை நாடகங்கள் கிராமத்துச் 'சாமி கும்பிடு'வின் போது நிகழ்த்தப்படுகின்ற சங்கீத கான சபா நாடகங்களாக மேடை ஏறுகின்றன. எவ்விதப் பெரிய மாறுதலுக்கும் ஆளாகாத தெருக்கூத்து, பாரதக் கூத்து முதலிய ஆட்ட அரங்க மரபுகள் கிராமத்திலேயே தங்கி விட்டன. எழுபதுகளுக்குப் பிறகு தொடங்கப்பெற்ற பரிசோதனை நாடக முயற்சிகள், மரபுகளை மண்ணின் மரபுகளாகக் கொண்டு அவற்றிலிருந்து புதிய நாடகங்களை உருவாக்கி மேடையேற்றின.

நாடகப் பனுபவல் / அரங்கப் பனுவல்

நாடகம் என்பது போலச் செய்தல் (Imitation) என்ற கருத்தோடு தொடர்புடையது. எனினும் தொடக்கம், முரண், முடிவு எனக் கதையுடன் கூடிய நாடகக் காட்சிகளின் தொகுப்பு நாடகம் என அறியப்படுகிறது. தற்கால நாடக அறிஞர்கள், எழுதப்பட்ட வடிவில் இருக்கும் நாடக நூலை நாடகப் பனுவல் (Dramatical Text) என்றும் மேடையில் நடிக்கப்பொறுகின்ற நிகழ்ச்சியை அரங்கப்

பனுவல் (Theatrical Text) என்றும் பிரித்துக் காண்கின்றனர். இக்கருத்து நாடக நூலையும் அரங்க நிகழ்வையும் நாடகம் என்ற ஒரே சொல்லில் குறிக்கப்படுவதிலிருந்து வேறுபடுகிறது. நூல் வடிவில் அல்லது வாசித்தற்கமைந்த பனுவல் என்பது வாசகனின் கற்பனைக்கேற்பக் காட்சிப் பிம்பங்களாக உருவெடுக்கும். ஆயின், மேடையில் நடிக்கப்படும்பொழுது நாடகத் தொடக்கம் முதல் இறுதி வரையிலான நாடக நிகழ்வு முழுமையும் பார்வையாளர் நேரடியாகக் கண்டும் கேட்டும் உணர்கின்ற காட்சிவயப்பட்ட பனுவலாக அமையும். இவ்விரண்டு பனுவல்களில் நிகழ்த்திக் காட்டப்படுகிற அரங்க நிகழ்வே பெரும்பாலோரால் விரும்பப்படுவதாக இருக்கிறது.

நவீன நாடக அரங்குகள்

முன்னர் நாடகக் கதையை அடியொற்றி இது சமூகவியல் நாடகம், இது வரலாற்று நாடகம், இது புராண நாடகம் எனப் பிரித்து வகைப்படுத்தியிருப்பதை அறிவோம். ஆனால் இக்காலத்தில் காவிய அரங்கு (Epic Theatre), எளிய அரங்கு (Poor Theatre), தலித் அரங்கு (Dalit Theatre), பெண்ணிய அரங்கு (Feminist Theatre) எனக் கோட்பாட்டு வழியில் நாடக அரங்குகள் அறியப் படுகின்றன. இங்குக் கதை மட்டும் முக்கியமல்ல. கட்டமைக்கப் படுகிற நாடக வடிவமே குறிப்பிட்ட அரங்கினைத் தீர்மானிப்ப தாகவும் ஒன்று பிறிதொரு அரங்கிலிருந்து வேறுபட்டதென இனங் காட்டுவதாகவும் அமைகிறது. சான்றாகக் காவிய அரங்கு என்பது கால அளவில் நீண்டது. இசைப் பாடல் இடையிடையே வரும். மையக் கதையை விட்டு நடுவில் தற்கால நடப்பு விசயங்கள் – அவை அரசியல் விமர்சனங்களாக இருக்கலாம், விவாதிக்கப்படும். அதில் நகைச்சுவை கலந்திருக்கும். இது பார்வையாளரின் மனவிலகலுக்கு வழி காணும். இவ்உத்தி நாடகத்தோடு ஒன்றிப்போதல் அல்லது உணர்ச்சிவயப்படுதல் என்பதற்கு மாறாகப் பார்வையாளரை அறிவுப்பூர்வமாக யோசிக்கத் தூண்டுவது.

எளிய அரங்கைப் பொறுத்தவரை நாடக நடிகனின் உடல், குரல் இரண்டும்தான் மிக முக்கியம். ஏனைய கூறுகள் இவற்றிற்கு உறுதுணை செய்வதாக அமையலாமே தவிர அலங்காரமாகவோ இவற்றை ஆளுமை செய்வதாகவோ அமைதல் கூடாது. நினைத்த இடம் ஆடுகளனாக மாறும். குறுகிய கால அளவு ஏற்புடையது. கருத்து மிகவும் செறிவாகவும் சுருக்கமாகவும் கூறப்படும்.

பெரும்பாலும் வீதிநாடகங்கள் இவ்வரங்க வடிவத்தின. இவை போல் பெண் உரிமைக் கருத்துகளையும் தலித் மக்களின் உணர்வு களையும் எடுத்துக் கூறவல்ல அவர்களைச் சுற்றி அமைந்த வாழ்வியல் சூழல்கள் நாடக வடிவங்களாய் அமையும்.

நாடக ஆய்வுகள்

ஆடுகளத்தில் நிகழ்த்திக் காட்டப்பெறுகிற அரங்க நிகழ்வே இன்று அதிக அளவில் ஆய்விற்கு எடுத்துக்கொள்ளப்படுகிறது. குறிப்பாக மேடைத்தளம், நடிகர், ஒப்பனை, வசன உச்சரிப்பு, நடிப்பு, பாவனைகள், அரங்கமைப்பு, ஒளி, ஒலி அமைப்பு, இசை, ஆடை அணிகலன் என்பன போன்ற அரங்கக் கூறுகளின் வடிவமைப்பு, அக்கூறுகளுக்கிடையிலான உறவில் கட்டமைக்கப்பட்ட நாடக முழுமை, கதைக் கருத்து வெளிப்படுத்தப்படும் முறை இன்னபிற ஆய்வுப் பொருள்கள் (Objects) இரு வேறுபட்ட அரங்குகளின் பொதுமைப் பண்பினைக் கண்டறிவதற்கு உரிய ஆய்வுக்களனாக அமைகின்றன. சான்றாக, நவீனப் பரிசோதனை நாடக வசனங்கள் இயல்புக்கு மாறாக நீட்டியும் முழக்கியும் சிலவேளை சிதைத்தும் பேசப்படும் நாடக நடிகன் ஒரே நாடகத்தில் பல்வேறு பாத்திரங் களாக உருமாறுவான்; சடப் பொருளாகவும் மாறுவான். கையில் வைத்திருக்கும் எழுதுகோலையே போர் வாளாகவும் பயன்படுத்துவான். இத்தகைய அரங்குகளில் தோன்றும் உயிருள்ள, உயிரற்ற பொருட்கள் யாவும் தேவைக்கேற்ப உருமாற்றம் கொள்வன. இதற்கு நேர்மாறாகச் சபா நாடகங்களையோ தொலைக்காட்சி நாடகங் களையோ காண்கையில் அத்தகைய அரங்குகளில் உயிருள்ள நடிகனே கூட இடம்பெயரச் சிரமப்படுவான். சடப்பொருள்கள் மேடையில் நகர்வதே கிடையாது. நடிகனின் உடல் உழைப்பு பெரிதும் இல்லை; வசனமோ கூடைகூடையாய்க் கொட்டப் பெறும்; நடித்தலைவிடப் பேசுதல் இவ்அரங்கில் பெருமையுடன் கைக் கொள்ளப் பெறும். ஒப்பனைகளும் ஆடை அணிகலன்களும் கவர்ச்சியாய்த் தோன்றும். இங்ஙனம் ஒவ்வொரு அரங்கிற்குமான தனிப்பண்புகளை ஆய்ந்தறிய இடமுண்டு.

ஆய்வுக்களங்களும் இன்றைய தேவையும்

அரங்கக் கலையில் ஆய்வு செய்வதற்கான களங்கள் நிரம்ப உண்டு. காட்டாக, முகபாவனையை எடுத்துக் கொள்வோம். முகத்தில் நூற்றுக்கணக்கான பாவங்களைக் காட்ட இயலும்.

இத்தகு பாவங்களில் எவ்விதமான பாவம் கோபத்தை வெளிப்படுத்தவல்லது அல்லது சோகத்தை வெளிப்படுத்த வல்லது என்பதைக் கண்டறிய முற்படலாம். இதற்குக் குறிப்பிட்ட உணர்வினை வெளிப்படுத்துவதற்கு அமைந்த முகபாவங்களைப் பட்டியலிட வேண்டும். அதாவது விரிந்த கண்கள், விடைத்த மூக்கு, துருத்திய நாக்கு – இது ஒன்று. மற்றொன்று அசையாத பார்வை, பற்களைக் கடித்தல், சத்தமாக மூச்சுவிடல் இவை கோபத்தை உணர்த்துவதாய்க் கொள்வோம். இவை போன்று இன்னும் எத்தனையோ விதங்களில் முக உறுப்புகளின் வடிவ மாற்றங்கள் கூடியும் குறைத்தும் உறவு கொண்டு குறிப்பிட்ட பாவத்தை வெளிப்படுத்துவதாய் இருக்கும். மேலும் சூழலுக்கேற்பக் கோபம் எனும் மெய்ப்பாடு பலவிதங்களில் மாறி அமையும் வாய்ப்பும் உண்டு. இதனையும் இனங்காண வேண்டும். முகக் கூறுகளது உறவுப் பெரும்பான்மை கொண்டு குறிப்பிட்ட பாவத்தை வெளிப்படுத்துவதாய் இருக்கும். மேலும் சூழலுக்கேற்பக் கோபம் எனும் மெய்ப்பாடு பலவிதங்களில் மாறி அமையும் வாய்ப்பும் உண்டு. இதனையும் இனங்காண வேண்டும். முகக் கூறுகளது உறவுப் பெரும்பான்மை கொண்டு குறிப்பிட்ட கோபத்திற்கு இதுதான் பாவம் என வரையறை செய்யலாம். இத்தகு ஆய்வு முடிவுகள் தமிழக அரங்கக்கலையின் முகபாவங்களின் செயல்பாடுகள் குறித்து நுணுக்கமாக எடுத்துரைக்க வழி உண்டு.

இது ஒரு சான்று மட்டுமே. இதுபோல் அரங்கக் கூறுகள் பலவற்றை வகுத்தும் தொகுத்தும் ஆய்வு செய்வதற்கான களங்களை எண்ணிப் பார்க்கலாம். உலக அரங்கக்கலை ஆய்வுகளுக்கு இணையாக நமது ஆய்வுகள் அமைய வேண்டுமெனின் இதுபோன்ற அறிவியல் நுட்பமான ஆய்வுகள் தேவை. அதற்கான முயற்சியும் நம்பிக்கையும் தேவை.

பாரதியார் படைப்புகளில் நாடகமயமாக்கல்

தொன்மைத் தமிழ்ச் செய்யுள் மரபினை உள்வாங்கியும் புதுமைத் தமிழ்க் கவிதையினைப் படைத்திட முனைந்த சிந்தையும் இணைந்த கலவை பாரதியாரின் படைப்புக்கள். குறிப்பாக, அவரது கவிதைகள் யாப்பமைதியும், இசையும் கலந்த வசன நடையாலும் எளிய சொற்களாலும் உருவானவை. தோத்திரப் பாடல்கள், தனிநாயகர் பாடல்கள், தேசியப் பாடல்கள், கண்ணன் பாட்டு, குயில் பாட்டு, பாஞ்சாலி சபதம் (இது கவிதை நாடகமாகவே இயல்வதால் இதனை இக்கட்டுரையில் எடுத்தாளவில்லை), வசன கவிதைகள் என அவர்தம் கவிதைகள் பலதரப்பட்டன. இக் கவிதைகள் பலவற்றிலும் கவிதைக்குரிய இலக்கணத்தையும் விஞ்சிய நாடகத் தன்மையிலான கூறுகள் இடம்பெற்றிருப்பதைக் காணமுடிகிறது. இதற்குக் கவிஞரின் தனித்த உள்ளச் சார்பும் – மக்களுக்கு எளிதில் உணரச் செய்யுமாறு – கவிதை வெளியீட்டு முறை மீதான ஆர்வமும் காரணமாக இருக்கலாம். 'பள்ளத்தில் உள்ளோரை மேம்படச் செய்யக் கலையும் கவிதையும் கலந்த கவிதையை' அவர் வேண்டுவதிலிருந்து இதனை உணரலாம். எனவே படிப்பறிவில்லாத ஏழை மக்கள் உள்ளத்தில் கவிதையும் ஞானமும் எளிதாய்ச் சேர்ந்திட, ஏற்கெனவே அவர்களுக்கு அறிமுகமாகி இருந்த கதை, இசை, நாட்டிய, நாடக முறையில் கவிதைகளைப் பாரதி வேண்டிப் படைத்திருக்கிறார். நாடகக்கலை, கவிதை இரண்டிற்கும் இடையிலான உறவை இவர் மிகச் சரியாகப் புரிந்து அவற்றைக் கவிதைகளில் வெளிப்படுத்தியுள்ளார். கவிதையா? நாட்டியமா? எனப் பிரித்தறியமுடியாத அளவிற்கு அவரது கவிதைகள் சொற்களால் கட்டப்பட்டுள்ளன. இக்கருத்தின் அடிப்படையில் பாரதியார் கவிதைகளில் 'நாடகமயமாக்கல்' எங்ஙனம் அமைந்துள்ளது என்பதைக் காண்போம்.

நாடகமயமாக்கல்

1) சொற்கள் அல்லது வசனங்கள், 2) வசன உச்சரிப்பு முறை, 3) முகபாவனை, 4) சைகைகள், 5) ஆடுகளத்தில் நடிகரது நகர்வுகள், 6) ஒப்பனை, 7) சிகை அலங்காரம், 8) ஆடை அணி,

9) மேடைப் பொருட்கள், 10) அரங்கமைப்பு, 11) ஒளிஅமைப்பு, 12) இசை, 13) ஒலிஅமைப்பு என இப்பதின்மூன்று கூறுகளும் நாடக நிகழ்ச்சியை வடிவமைக்கின்ற அல்லது காட்சிப்படுத்துகிற முக்கியப் பங்கினைச் செய்வனவாக நாடக ஆசிரியர் கூறுவர். இத்தகைய கூறுகளைக் கவிதையில் பெரும்பான்மையும் எடுத்தாண்டு கவிதைக் கருத்தினைப் புலப்படுத்துகிற செயலை 'நாடகமய மாக்கல்' எனலாம்.

பாரதியார் தனது கவிதைகளில் நாடகமயமாதலுக்கேற்ற வகையில் அரங்க உத்திகளைச் சொற்களால், சொல் இசைவால், இடைவெளியால், பாத்திர உருவாக்கத்தால், உரையாடலால், இசையால் நிறைவு செய்துள்ளார். கவிஞர் பாலா பல ஆண்டுகளுக்கு முன்னரே பாரதியார் எழுதிய கட்டுரைகள் பல நாடகப் பாங்கில் அமைந்திருப்பதாகவும் கவிதைகளிலும் இம்முறை காணப்படுவதாகவும் குறிப்பிட்டுள்ளார். இக்கட்டுரை அதன் நீட்சியாக அமைகிறது எனக் கொள்ளலாம்.

காட்சிப்படுத்துதல்

நாடகத்தில் காட்சிப்படுத்திக் காட்டுதல் என்பதே மிக முக்கியம். மேடையில் தோன்றும் நடிகன், அரங்கப்பொருட்கள் யாவும், கூறவரும் கருத்தினை வெளிப்படுத்துவதற்கேற்ற வகையில் ஒழுங்குபடுத்தப்பட்டிருப்பன. பார்வையாளர்களின் கண்முன் நேரடியாகத் தோன்றுவன. ஆயின், கவிதையில் வாசகன் பெற வேண்டிய கருத்தினை நாடகப் பண்போடு காட்டும் வேளையில் எல்லாவிதமான காட்சிகளையும், பொருட்களின் தன்மைகளையும் சொற்களால் அமைத்துக் காட்டவேண்டியுள்ளது. இதனைக் காட்சிப் படுத்துதல் எனக் கூறலாம். பாரதியார் இப்பணியைத் தமது படைப்புக்களில் நிறைவேற்றியுள்ளார். காட்டாக, **'எந்தையும் தாயும் மகிழ்ந்து குலாவி இருந்ததும் இந்நாடே'** என நாட்டினை வணங்குகிற பாடலிலும் **'வெள்ளிப் பனிமலை மீதுலாவுவோம்; அடிமேலைக் கடல் முழுதும் கப்பல் விடுவோம்'** என்ற பாரத தேசத்தின் மேலான வருங்காலக் கனவு குறித்த பாடலிலும் இத் தன்மையினைக் காணமுடியும். இது கவிஞனின் கற்பனை வாயிலாக நாமும் அக் கற்பனைக்கு உருத் தந்து மகிழும்படி அமைவதாகும். 'ஓங்கி வளர்ந்ததோர் கம்பம், அதன் உச்சியின்

மேல் வந்தேமாதரம் என்றே பாங்கின் எழுதித் திகழும் – செய்யப் பட்டொளி வீசிப் பறந்தது பாரீர்!' கம்பத்தின் அமைப்பும், கொடி பறக்கின்ற காட்சியும் அவரது கவிதை வரிகளால் விளக்கமுறுகின்றன.

உரையாடல்

நாடகத்தின் உரையாடல் என்பது முக்கியக் கூறாக எடுத்தாளப்படுகிறது. இதுவே கதையை நகர்த்தவும், பாத்திரங்களை அறிமுகம் செய்யவும், பாத்திர மன ஓட்டங்களை, செயல்களை வெளிப்படுத்தவும் செய்கிறது. இந்த உரையாடல் தன்மையைப் பாரதியார் தமது கவிதைகள் பலவற்றில் பயன்படுத்தியுள்ளார். சான்றாக, வெள்ளைக்கார விஞ்ச் துரைக்கும் வ.உ. சிதம்பரனாருக்கும் இடையிலான உரையாடல், கவிதையாக உருப்பெற்றுள்ளது.

நாட்டிலெங்கும் சுதந்திர வாஞ்சையை
நாட்டினாய்; – கனல் – மூட்டினாய்
வாட்டியுன்னை மடக்கிச் சிறைக்குள்ளே
மாட்டுவேன்; – வலி – காட்டுவேன். . .
. . . . .

என விஞ்ச் துரை கூற அதற்கு மறுமொழியாய் வ.உ.சி.,

சொந்த நாட்டிற் பார்க்கடிமை செய்தே
துஞ்சிடோம் – இனி – அஞ்சிடோம்;
எந்த நாட்டினும் இந்த அநீதிகள்
ஏற்குமோ? – தெய்வம் – பார்க்குமோ?

எனக் கூறிப் பாடுகிறார். இது கவிதையியல்புக்கு மேலானதொரு நாடக உரையாடலாகவே அமைந்துள்ளது. இதேபோன்ற பண்பினை வண்டிக்காரன் பாட்டிலும், காலைப்பொழுது குறித்த தனிப்பாட்டிலும் காணலாம். வண்டிக்காரன் பாட்டில் அண்ணன், தம்பிக்கு இடையில் நடக்கும் உரையாடலாகக் கவிதை புனையப்பட்டுள்ளது.

காட்டு வழிதனிலே – அண்ணே!
கள்ளர் பயமிருந்தால்? "எங்கள்
வீட்டுக் குலதெய்வம் – தம்பி
வீரம்மை காக்குமடா!"

இந்த உரையாடல் கேள்விக்குப் பதில் கூறுவதாய் அமையக் காண்கிறோம். இதேபோல் 'பாரதமாதா' எனும் கவிதையிலும்

உரையாடல் அமைந்துள்ளது. 'காலைப் பொழுது' என்கிற தனிப்பாடல் ஒன்றில் காகம், குருவி, கிளி போன்ற பறவைகள் உரையாடுகின்றன. சின்னக்குருவியானது "கிக்கிக்கீ; காக்காய் நீ விண்ணிடையே போற்றியெதை நோக்குகிறாய்?" எனக் காகத்திடம் கேட்க, அதற்குக் காகம், "என் தோழா! நீ கேளாய், மன்றுதனைக் கண்டே மதிமகிழ்ந்து போற்றுகிறேன்" என்று பதிலுரைக்கிறது.

நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனைத் தழுவலாய் அமைந்த பாடல் மெட்டுக்களுடன் உள்ள கவிதையில் பாரதவாசிக்கும் ஆங்கிலேய அதிகாரிக்கும் இடையில் உரையாடல் நிகழ்வது – நாடகப் பாங்கிலேயே அமைந்துள்ளது (இத்தகைய பாடல்களில் கவிஞர் சுயராச்சியம் வேண்டுமென்ற பாரதவாசிக்கு ஆங்கிலேய உத்தியோகத்தன் கூறுவது என்றும் புதிய கட்சித் தலைவரை நோக்கி நிதானக் கட்சியார் சொல்லுதல் என்றும் குறிப்பெழுதி யுள்ளார்). கவிஞர்தம் கருத்துகளைப் பரிமாறிக் கொள்ள அமைந்த இடமாகவே இக்கவிதைகள் விளங்குகின்றன.

'அழகுத் தெய்வம்' எனும் கவிதையில் கவிஞனும் அழகும் உரையாடல் நடத்துகின்றனர். 'மங்கியதோர் நிலவினிலே கனவிலிது கண்டேன்' எனத் தொடங்கி, கனவில் 16 வயது இளமங்கை, நிலவொளிபோல் முகமும் மின்னல் போன்ற வடிவமும் கொண்டு வந்தாள். அவள் கேட்டுக் கொண்டதற்கிணங்க அவளைப் பார்த்தேன். 'அழகெனும் தெய்வந்தான் அது' என அறிமுகம் செய்து அதன்பின் இருவரும் உரையாடுகின்றனர்.

யோகம்தான் சிறந்ததுண்டோ? தவம் பெரிதோ? என்றேன்;
யோகமே தவம், தவமே யோகமென உரைத்தாள்.

. . . . .

காலத்தின் விதி மதியைக் கடந்திடுமோ? என்றேன்;
காலமே மதியினுக்கோர் கருவியாம் என்றாள்.

இங்ஙனம் கவிதை செல்கிறது. எனவே உரையாடல் முறையில் அமைக்கப்படும் பாரதியார் கவிதைகளில் விவாதங்கள், பல்வேறு கருத்துக்களை ஓரிடத்தே கொணர்தல், கவிஞர்தம் கருத்தினை நிறுவுதல், சந்தேகங்களை விடுவித்தல், எனப் பல காரியங்கள் நிகழ்ந்தேற வாய்ப்பளிக்கப்பட்டுள்ளது. இதனால் படிக்கின்ற வாசகனுக்குக் கருத்து எளிதில் புரிபடும். அதே வேளை செய்யுளையும்,

சொல் ஓசையையும் ஓரளவு கற்க வாய்ப்பேற்படுகிறது. இதே போன்ற உரையாடல் படைப்புகள் கண்ணன் பாட்டு, குயில் பாட்டு போன்ற கவிதைகளிலும் இடையிடையே வெளியே தோன்றுகின்றன. 'புயல் காற்று' எனும் கவிதை கணவன் மனைவி உரையாடலாய் அமைகிறது.

ஒலிக்குறிப்பு

பாரதியார் கவிதைகளில் ஒலிக்குறிப்புகள் வாசகரை ஈர்க்கின்ற முக்கியமான பங்கினைச் செய்வன. இவை அடுக்குத் தொடர் நிலையிலும், ஓசையிலும், நடன தாளத்திலும் – எனப் பல வடிவம் கொள்கின்றன. இவ்வடிவங்கள் ஓரளவு காட்சிப் படுத்துகிற செயலைச் செய்வன அல்லது சொற்களால் காட்சியைப் படம்பிடிப்பன எனவும் கூறலாம். கவிஞன் தான் உணர்வதுபோல வாசகனை உணரச் செய்கிற காரியம் இது. கவிஞன் கண்ட கற்பனை வாசகன் உள்ளத்திலும் – பெரும்பான்மையும் கவிஞனது கற்பனை மாறாமல் – கிடைக்கச் செய்கிற பணியை இவ் ஒலிக் குறிப்புகள் செய்கின்றன. சான்றாக, பறவைகள் கத்துவன சொற்களில் ஒலிக்கின்றன. குருவிகள், 'டிர்ர்ர்ர்ர், டிர்ர்ர்ர், கிக்கீ' என்றும் கிளி, 'ஹுூக்குக்கூ' என்றும் காகம், 'அக்கா, அக்கா, காவு! காவு!' என்றும் அணில்பிள்ளை 'ஹுூக்கும் ஹுூக்கும்' என்றும் ஒலிப்பனவாகக் கவிதைகளில் குறிக்கப்பட்டுள்ளன. இவ்வொலிச் சொற்கள் பறவைகளின் ஓசையை அப்பறவைகள் கூவுமாறு உள்ள தோற்றத்தைக் கண்முன் நிறுத்துகின்றன.

'மழை' எனும் கவிதையை
. . . . . . பேய் கொண்டு
தக்கை யடிக்குது காற்று – தக்கத்
தாம் தரிகிட தாம் தரிகிட தாம் தரிகிட தாம் தரிகிட
வெட்டியிடிக்குது மின்னல் – கடல்
வீரத்திரை கொண்டு விண்ணையிடிக்குது;
கொட்டியிடிக்குது மேகம்; – கூ
கூவென்று விண்ணைக் குடையுது காற்று
சட்டச் சட சட்டச் சட டட்டா – என்று
தாளங்கள் கொட்டிக் கனைக்குது வானம்
. . . . .

எனப் பாரதி படைத்துள்ளார். மழை எவ்வாறு பெய்தது என்பதை மழையாகவே நின்று நடிக்கிறார் கவிஞர். 'பேய் மழை கண்டு அச்சம் மனிதனுக்கு வரும். நம்மை இன்புறுத்த எண்ணும் புலவரோ கிளர்ச்சி பெற்று அதனோடு ஒன்றி நின்று அனுபவிக்கிறார். இன்ப நாட்டியம் ஆடுகிறார்'. இம்மழைக் காட்சியைப் பாரதி 'கால தேவனின் கூத்து' என்றே குறிக்கிறார். பாரதியே காலதேவனாக நின்று நடனம் பயில்கிறார். இந்த நாட்டியக் கவிதையில் இக் கவிதையில் நாட்டியப் பண்பு மிக்கு ஒலிக்கக் காணலாம். இத் தன்மையால் நாடகப் பண்புகளைக் கவிதை எடுத்தாள்வதும் கவிதைப் பண்புகளை நாடகத்தில் பயன்படுத்திக் கொள்வதும் என்கிற இருவேறு கலைகளுக்கிடையிலுள்ள உறவினை உய்த்துணரலாம்.

இமயமலை வீழ்ந்தது போல் வீழ்ந்துவிட்டான் ஜார் அரசன்...
. . . . சதிகள் செய்த
சமடர் சடசட வென்றே சரிந்திட்டார்
புயற்காற்றுச் சூறை தன்னில்
திமுதிமென மரம் விழுந்து காடெல்லாம்
விறகான செய்தி போல. . .

எனப் பாடப்பட்ட கவிதையில் 'சடசட', 'திமுதிமென' என்கிற அடுக்குத் தொடர் ஒலிகள் மரங்கள் விழுகின்ற காட்சியை நினைவூட்டுவன. புதிய கோணங்கியின் 'குடுகுடு குடுகுடு' ஒலி குடுகுடுப்பைக்காரனைக் கண்முன் நிறுத்தும்.

பாரதியார் கவிதைகளில் இவை போல் ஒலிக்குறிப்புக்கள் பெரும்பான்மையும் இடம்பெற்றுக் கவிதையின் கருத்தை வாசகன் உளங்கொண்டு மகிழுமாறு செய்கின்றன. இதனால் பாரதியார் கவிதைப் பொருளை விளக்குதற்கான கருவியாகவே நாடகக் கூறுகளை எடுத்தாண்டுள்ளார் எனலாம். 'அக்கினிக் குஞ்சு' எனும் கவிதையில் கூட, 'தழல் வீரத்தில் குஞ்சென்றும் மூப்பென்றும் உண்டோ? தத்தரிகிட தத்தரிகிட தத்தோம்' எனக் குதித்து மகிழும்படி வாசகரைச் சொல் ஒலிப்பு முறையால் தாள வசப்படுத்து கிறார். இத்தகைய ஒலிக்குறிப்பால் தாளம் மட்டுமின்றிக் கவிதையில் வேகமான நடையோட்டமும் கிடைத்துவிடுகிறது; துள்ளல் மகிழ்ச்சிக்கு இட்டுச் செல்கிறது. கவிஞன் மகிழ்ந்தாற்போல் வாசகர்களும் மகிழ்கின்றனர். நாடகப் பண்பே அதனை

நிறைவேற்றுகிறது. இத்தகைய உணர்வினை 'ஜயபேரிகை கொட்டடா – கொட்டடா' என்ற வரிகளாலும் 'சக்திக் கூத்தில் தகத் தகத் தகத் தகவென ஆடோமோ' என்ற வரிகளாலும் பெறலாம்.

பாத்திரப்படைப்பு

'இன்னார் இவர்' என்று அறியத்தக்க வகையிலேயே மேடையில் நடிகர்கள் ஒப்பனை செய்து நடிக்கின்றனர். கதைகளுக்கேற்ற வேடங்களில் அவர்கள் தோன்றுகின்றனர். இது போன்ற பாத்திரப் படைப்புகள் பாரதியாரின் கவிதைகளில் உள்ளன. மனிதர் மட்டுமின்றி, இயற்கை, பறவை, விலங்குகள் யாவும் கவிதைப் பாத்திரங்களாக வேடந்தரிக்கின்றன. கணவன், மனைவி (புயற்காற்று), காக்கா, குருவி (காலைப் பொழுது), அமுததெய்வம், கவிஞன், குயில், மாடு, குரங்கு (குயில் பாட்டு) என இதன் பட்டியல் நீளும். நாடகம் நிகழ்த்துவதில் அர்த்தமில்லை. ஆயின், வாசகன் (இடம்பெறாமலே கூட) புறமாக இருக்க கவிதைகளை வடிக்கலாம். இருந்த போதிலும் கவிஞர், கவிதையில் பாத்திரங்களை உருவாக்கி அவற்றிடம் உரையாடி, கேள்வி கேட்டு, பதில் கூறி மகிழ்கிறாரெனில் நாடகப் பனுவல் போல் கவிதையிலும் பாத்திரங்கள் இடம்பெற வேண்டி விரும்பி அதனை நிறைவேற்றி யுள்ளார். கவிதையையே ஓர் ஆடுகளமாக்கி அதில் பாத்திரங்களையும் உலவவிட்டுத்தான் ஒரு பார்வையாளன் போல் இரசித்திருக்கிறார். இது கவிஞன் கூத்துக் கலையின் பால்கொண்ட ஆர்வத்தால் விளைந்ததாகக் கொள்ளலாம்.

காட்சிப் பின்னணி

நாடகக் கதை நிகழும் இடம், திரைச் சீலை, ஒளி அமைப்பு, அரங்கப் பொருட்களில் வைப்புமுறை, அரங்கமைப்பு இன்னபிற கூறுகளால் வடிவமைக்கப்படும். இப்பின்னணியைப் பாரதியார் தனது கவிதைகளில் மிகவும் அழகாகச் சொற்களாலேயே வடித்துள்ளார். சான்றாக, காணிநிலம் வேண்டுகிற கவிதையில் காணிநிலம் – அழகிய மாடங்கள், மாளிகை – கேணி – தென்னை மரங்கள் – நிலவொளி குயிலோசை – தென்றல் – பத்தினிப்பெண் – எனத் தொடர்கிறார். காட்சிப் பின்னணி நன்கு புலப்படுகிறது.

வாசகனின் இடைவெளியைக் குறைத்தல்

வாசகரையும் கவிதைக்குள் நாடகப் பார்வையாளனைப் போலக் கொண்டு வந்து அவரிடத்தே விளித்துக் கூறுவது போலவே கவிஞர் பல கவிதைகளைப் பாடியுள்ளார். 'இரும்பைக் காய்ச்சி உருக்கிடுவீரே', 'சிங்களத் தீவினுக்கோர் பாலம் அமைப்போம், தோணிகள் ஓட்டி விடையாடி வருவோம்' என்றெல்லாம் படைக்கப்பட்டுள்ள பல பாடல்களில் இத்தன்மை வெளிப்படும். கூத்துக்களிலும் நவீன நாடகங்களிலும் நடிகர், பார்வையாளரையும் இணைத்துக்கொண்டு, இருவருக்கிடையிலான இடைவெளியைக் குறைக்கின்ற முயற்சியில் நடிக்கின்ற முறைகள் உண்டு. பாரதியார் வாசகரிடம் (தன்மையிலும் முன்னிலையிலுமாக) பேசுவது போல், அவரையும் இணைத்துக்கொண்டு கவிதைகளை அரங்கேற்றியிருக்கிறார். இதனால் கவிஞர், தன்னைப் படைப்பாளன் என்ற அளவில் மக்களிடமிருந்து விலகி நிற்காத தன்மையில் மக்களையும் அரவணைத்துக் கொண்டு கருத்துப் பரிவர்த்தனையில் நெருக்கத்தை ஏற்படுத்தியுள்ளார். இது பார்வையாளனை அந்நியப் படுத்துகிற மேடைநாடகத் தன்மைகளுக்கு மாறுபட்ட பிறிதொரு அரங்க இலக்கணத்தோடு நெருக்கமுடைய சிந்தனை வெளிப்பாடு எனவும் கூறலாம். காட்சிப்படுத்துதல் என்ற தலைப்பில் முன் பகுதியில் சுருங்கக் கூறியிருந்தாலும் கூடப் பின்னர் விரித்துரைக்கப்பட்ட கூறுகள் எல்லாம் சேர்ந்துதான் காட்சிப் படுத்தலைச் செய்கின்றன என அறியவேண்டும்.

கதைகளில் நாடகப்பாங்கு

கவிதைகள் தவிர்த்துப் பாரதியாரது கதைகள் பலவற்றிலும் நாடகக் கூறுகள் இடம்பெற்றுள்ளன. உரையாடல், முன், பின் நிகழ்ச்சிக்குத் தொடர்பேற்படுத்துதல், விளித்துக் கூறுதல், காட்சி நிரல், பாத்திரப் படைப்பு, கதையிடையே இசைப் பாடல்கள் இடம்பெறுதல், காட்சிப் பின்னணி அமைத்தல், வசனங்கள் எனப் பல கூறுகள் நாடகம் என அறிந்து கற்கத் தக்க வகையில் அல்லது அத்தகைய அமைப்பு முறையில் படைக்கப்பட்டுள்ளன.

கதை நகர்ந்துகொண்டே செல்லும்போது 'தாய் சொல்கிறது', 'குருவி சொல்கிறது' என்கிற முறையில் பாத்திரங்களிடையிலான உரையாடலை இடையில் குறிப்பிட்டு எழுதுகிறார். கதை நடையும்

கூட நாடக வசனம் போலவே நீண்ட தொடராகவும் சில வேளை குறுந்தொடராகவும் அமைந்துள்ளது. 'வாரீர்! கேளீர்!', 'வருக! கதையை நடக்குக!' என்றெல்லாம் விளித்துக் கூறுவது நாடகத்தில் கட்டியங்காரன் பார்வையாளரைப் பார்த்து அறிவிப்புச் செய்வது போன்ற தோற்றத்தை ஏற்படுத்துகிறது. நவதந்திரக் கதைகள், பல கிளைக் கதைகளோடு தொடர்ந்து பின்னப்பட்டுள்ளன. இருந்தாலும் கதைகளுக்கிடையில் தொடர்பு ஏற்படுத்துகிற உத்தியாக முன் கதையை நினைவூட்டி நகர்த்திச் செல்கிற முறையை ஆசிரியர் பின்பற்றியுள்ளார். இம்முறை கூத்துக்களில் கட்டியங்காரன் முன்கதையைச் சொல்லி, வரும் காட்சியினை அறிமுகம் செய்து மறைகிற தன்மையை ஒத்திருக்கிறது.

பாத்திரப் படைப்பை நோக்கும்போது இவரது கதைகளில் பறவை, விலங்குகளும் உயிருள்ள பேசும் பாத்திரங்களாகக் காட்டப் பட்டுள்ளன. மனிதர்களைப் போன்ற ஞானத்துடனே செயல்புரி கின்றன. பாம்பு, குருவி, கழுதை, குயில், மாடு எனப் பாத்திரங்கள் உரையாடிக் கருத்தைப் பரிமாறுகின்றன. இங்ஙனம் விலங்கு, பறவை, புலப்படாத அசரீரி ஒலி முதலியன எல்லாம் உரையாடு தற்கு நாடக ஆடுகளமே பொருத்தமான இடமாக இருக்கக் காணலாம். ஆயின் இவை பாரதியார் கதைகளில் நடிக்கின்றன.

அவரது கதைப் பின்னணி கூட நாடகத்தைப் போன்றே அமையப் பெறுகிறது. காட்டாக, விலங்குகள் காட்டில் நடத்தும் இராசாங்கத்தைக் கூறலாம். இராசாவாகச் சிங்கம், மந்திரிகளாக நரி, ஓநாய், புரோகிதராகப் பருந்து போன்றவையும், படைவீரர்களாக– புலி, கரடி, காண்டாமிருகம், யானை ஆகிய விலங்குகளும் உளவு பார்க்கக் காகங்களும் – எனப் பாத்திரப் படைப்புகள் அமையப் பெற்றுள்ளன. காடு நாடகப் பின்னணி ஆகிறது. விலங்குகளும் பறவைகளும் இராசாங்கம் செய்கின்றன. அவை ஒவ்வொன்றும் உரையாடுவதைப் பார்க்கும்போது நாடக வசனம் போலவே காணப்படுகின்றது. மேலும் அரசன், சாமான்யன் என விளங்கும்படி பாரதி பாத்திரங்களுக்குப் பெயரிட்டிருப்பது குறிப்பிடத்தக்கது. சிங்கங்களுக்குத் தண்டிராஜன், வீரவர்மன் என்ற பெயர்களும், நரிக்குத் தந்திரசேனன் மகன் உபாயவஜ்ரன் என்ற பெயரும், இளம்புலிக்கு அக்னி சோபன் மகனாகிய ரணகுமாரன் என்ற

பெயரும் கவிஞரால் சூட்டப்பட்டுள்ளன. இங்கு விலங்குகளின் குணங்களோடு வழக்கிலிருந்த ஏழை மக்களின் பெயர்களாகிய ஆண்டி, கரியன் என இனம் பிரித்துக் காட்ட வேண்டிப் பெயரிடப்பட்டுள்ளன. இத்தன்மையை நாடகங்களிலும் காணலாம். வேலைக்காரிகள் முனியம்மா, பேச்சி, அருக்காணி என்ற பெயர்களை ஏற்பதும் பணக்காரப் பாத்திரங்கள் ரேஷ்மா, சங்வி, மம்தா என்ற பெயர்களை ஏற்பதையும் கொண்டு இதனை உணரலாம்.

கதைகளின் ஊடே கதாப்பாத்திரங்கள் பாடி மகிழ்வதாகக் காட்சிகள் உண்டு. இதில் மழைக்கு ஆடுகிற பாத்திரம், புதிய கோணங்கிப் பாடலைப் பாடும் பாத்திரம், மேலும் கதை ஆசிரியரே கதைப் பாத்திரத்தை, நாடகப் பாணியில் பாடினார் எனக் குறிப்பிட்டுக் கூறி,

சேல்பட் டழிந்தது
செந்தூர் வயல்பொழில் – தேங் கடம்பின்
மால்பட் டழிந்தது
பூங்கொடி யார் மனம் – மாமயிலோன் – எனும் பாடல்
வில்லினை யெடடா – கையில்
வில்லினை யெடடா – அந்தப்
புல்லியர் கூட்டத்தைப் – பூழ்தி செய்திடடா!

எனும் பாடல் ஆகியவற்றைக் கதையோடு இணைத்து எழுதி யுள்ளார்.

சின்னச் சங்கரன் கதையில் நாடக மூலத்தில் (Script) குறிப்பிட்டு எழுதுவது போலச் சமீன்தார் பாடும் பாடல், அவர் பாடும் விதம், தாளம் முதலிய குறிப்புக்களையும் ஆசிரியர் இடையிடையே எழுதியுள்ளார். இவை நிகழ்ச்சிகள் அல்லது நடிப்புப் பாவங்கள் பற்றிய சுருக்கம் போலக் கதைகளில் அமைகின்றன.

முடிவுரை

இதுகாறும் கூறிவந்த கருத்துகளால் பாரதியாரின் படைப்புகளில் நாடகமயமாக்கல் என்கிற செயல் நிகழ்ந்துள்ளதை அறியமுடியும். இச்செயலால் பாமரனும் கவிதைப் பொருளை அறிந்து கொள்ளக் கூடிய வாய்ப்பு ஏற்பட்டுள்ளது. இக்கருத்துச்

சிந்தனையின் தொடர்ச்சியாக – இன்றைய புதுக் கவிதைகளைப் பற்றியும் சிந்தித்துப் பார்க்கவேண்டும்.

புதுக்கவிதை எழுதும் முறையை, அச்சிந்தனையைத் தமிழில் அறிமுகம் செய்த முன்னோடி பாரதியார் எனப் புதுக் கவிதைப் படைப்பாளர்கள் முழங்குகின்றனர். அக்கவிஞனின் சொல், ஆளுமை, உயரிய சிந்தனை, இயற்கையின் இயல்பை அவ்வாறே சொற்களில் வடித்துக் கவிதையாய் உயிர்ப்பித்த திறமை முதலியவற்றைக் கண்டு வியக்கின்றனர்; போற்றுகின்றனர்.

ஆயின், புதுக்கவிதைகள் பல வாசகர் விளங்கவொண்ணா வகையில் மிக ஆழத்தில் போய்ப் பொருளைக் கண்டெடுக்கவும், குறியீடுகளை விலக்கி அதன் ஒளியைக் காணவும், வித்தைகள் காட்டி மயக்குகின்ற சொற்களில் இலயிக்கவும், ஏதோ நுண்பொருள் உள்ளதென மனம் மிரட்சி கொள்ளவுமான காரியத்தைச் செய்கின்றன.

ஆக, மக்களுக்கு அவர் அறியப் புலப்படுத்தாத, எளிய முறையில் வெளிப்பாட்டினை ஏற்படுத்தத் தெரியாத கவிஞர்களாலோ கவிதைகளாலோ பயனில்லை. பாரதி இன்னும் பல காலம் பேசப்படுவார் எனில் அதற்கு அடிப்படைக் காரணங்கள் உண்டு. அவரது படைப்புகளில் இருண்மை இல்லை. பூடகமான, ஒளிவு மறைவான செயல்கள் ஏதுமில்லை (சில கவிதைகளில் இருந்தாலும் கூட. எல்லா உத்திகளும் வெட்ட வெளிச்சமானவை! சொல்லும் முறைமையில், ஒளி வீச்சில் தனிப்பட்ட, பட்டவர்த் தனமான உலக இயல்பு வாசகன் அறியக் கிடைக்கின்றது. எனவே மக்களிடமிருந்து அந்நியப்பட்டுப் போகிற படைப்புக்களை உருவாக்குவதைத் தவிர்த்து, பாரதியைப் போல மக்களைச் சென்றடையும் படைப்புகள் தமிழில் வரவேண்டும்.

துணை நூல்கள்

1. பாரதியார் கவிதைகள்.
2. 'The field of Drama' - Martin Esslin, 1988.

தொலைக்காட்சி நாடகத்தில் காமிராவின் செயற்பாடு—குறியியல் பார்வை

நடிகர் ஒரு கருத்தினைப் பார்வையாளர் முன்பாக நடிப்பால் நிகழ்த்திக் காட்டுகின்ற கலை நாடகக்கலை. இந்நாடகக்கலை, ஓவியம், இசை, அரங்கமைப்பு, ஒளியமைப்பு, ஒப்பனை, ஆடை அணிகலன் போன்ற இன்னபிற கலைக்கூறுகளின் கூட்டு இணைவில் உருவாகின்ற கலையாகும்.

> ஒரு வெற்றுத்தளத்தில் மனிதன் ஊடாட அதனை யொருவன் பார்த்து இரசித்துக் கொண்டிருந்தால் நாடகக்கலை முற்றுப்பெற்று விடுகிறது.[1]

என்பது நடிகன், பார்வையாளன் என்கிற இரண்டு கூறுகளின் முக்கியத்துவத்தைக் குறிப்பதாகும். நிகழ்த்திச் சொல்லுவதற்கு நடிகனும், அந்நிகழ்வினைக்கண்டு செய்தியினைப் பெறுவதற்குப் பார்வையாளனும் தேவை. இவர்கள் இன்றி நாடகக்கலை இல்லை என்று கூறலாம்.

நாடகக்கலை, காலங்காலமாக அதனின் இயல்பு, செயல்பாடு போன்றவனவற்றால் பார்வையாளருக்குப் பல வழிகளில் அறிமுக மாகி வந்திருக்கிறது. இக்கலையின் தன்மையும் நோக்கமும் செய்திப் பரிமாற்றமே ஆகும். இதனால் இக்கலை 'செய்திப் பரிமாற்ற ஊடகம்' (Communicative media) என அழைக்கப் பெறுகிறது. 'காட்சி ஊடகமாகவும்' (Visual media) இக்கலை விளங்குகிறது. களத்துமேட்டில், வயல்வெளியில், தெருவில், திறந்தவெளி மேடையில், மூடிய அரங்கில் என்று பல்வேறு இடங்களில் நிகழ்த்திக் காட்டப்பெற்றதன் மூலம் பார்வையாளருக்கு வழக்கில் இருந்துவந்த, வருகின்ற, இந்நாடகக்கலை இருபதாம் நூற்றாண்டின் அறிவியல் கண்டுபிடிப்பான தொலைக்காட்சியிலும் இப்பொழுது ஒளிபரப்பப்பட்டு வருகிறது. தொலைக்காட்சியில் ஒளிபரப்பப்படும் நாடகம் 'தொலைக்காட்சி நாடகம்' (Television drama) என அழைக்கப்படுகிறது. தொலைக்காட்சி நாடகம் ஏனைய நாடகங்களிலிருந்து வித்தியாசமான தோற்றத்தையும், தன்மையையும் கொண்டிருக்கிறது.

ஏனைய நாடகங்களும் தொலைக்காட்சி நாடகமும்

கதைக்கரு, நடிகன், பார்வையாளன், இயக்குநர் மற்றும் பல நாடகக்கூறுகள் ஏனைய நாடகங்களில் உள்ளது போலவே தொலைக்காட்சி நாடகத் துள்ளும் மாறாத கூறுகளாக இருக்கின்றன. ஆனால், இத்தொலைக்காட்சி நாடகத்தைப் பல்வேறு இடங்களில், சூழலில் ஒரே நேரத்தில் அதிகமான பார்வையாளர்கள் பார்க்கின்றனர் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. இதுதவிர, ஏனைய நாடகங்களுக்கும், தொலைக்காட்சி நாடகத்திற்கும் பொதுவான பண்புகள் இருப்பதைப் போலவே வேறுபாடுகளும் இருக்கின்றன. அவற்றில் சில வருமாறு:

அ) தொலைக்காட்சி நாடகம் பதிவு செய்யப்பெற்றுப் பின்பு ஒளிபரப்பப்படுகிறது.

ஆ) நடிகனுக்கும் பார்வையாளனுக்குமான 'நேரடி மனிதத் தொடர்பு' (Direct human relationship) தொலைக்காட்சி நாடகத்தில் இருப்பதில்லை.

இ) தொலைக்காட்சி நாடகம் திரைப்படத்தைப் போன்ற தோற்றத்தை அளிப்பதால் அவ்வூடகத்திற்கேற்பப் பார்வையாளர் 'திரைப்பார்வை' (Cinematic eye) அனுபவம் பெற வேண்டியிருக்கிறது.

ஈ) ஆடுகளத்திற்கும் (Space) பார்வையாளருக்குமிடையில் உள்ள தூரம். ஏனைய நாடகங்களில் கிடைக்கப் பெறும் 'முப்பரிமாணம்' (Three Dimensions) ஆகியன தொலைக்காட்சி நாடகத்தில் வேறுபடுவதால், உண்டாகிற விளைவுகளிலும் வேறுபடுகின்றன.

உ) தொலைக்காட்சி நாடகம் பார்வையாளர் விருப்பத்திற் குட்பட்டது. தேவையில்லையெனில் நாடக நிகழ்வை நிறுத்திவிட முடியும்.

நிகழ்வின் மூலம் பார்வையாளருக்குச் செய்தியினைத் தருதல் என்பதுதான் ஏனைய நாடகங்களுக்கும் தொலைக்காட்சி நாடகத்திற்கும் உரிய பொதுவான மையக்கருத்தாகும். ஏனைய நாடகங்களில் செய்திப் பரிமாற்றம் நேரடியாக நடைபெறுகிறது. தொலைக்காட்சி நாடகத்தில் காமிரா (Camera), படத்தொகுப்பு (Editing) போன்ற தொழில்நுட்பக் கூறுகள் பார்வையாளர் செய்தியைப் பெறுவதில் முக்கிய அங்கம்

வகிக்கின்றன. 'காமிரா' என்கிற கூறு ஏனைய நாடகங்களில் இல்லாதவொரு கூறாகத் தொலைக்காட்சி நாடகத்தில் மட்டும் அறிமுகம் பெறுகின்றது. இது தொலைக்காட்சி நாடகத்திலிருந்து பிரிக்க முடியாத முக்கியமான கூறாக இடம்பெறுகின்றது. இக்காமிராவின் செயற்பாட்டினைக் குறியியல் அணுகுமுறையில் இக்கட்டுரை ஆராய்கிறது.

> **'குறியியல்' (Semiotics) என்பது, 'குறிகளின் அறிவியல்' (Science signs) என்று அழைக்கப் படுகிறது. கடந்த முப்பது ஆண்டுகளில் பிராக் பள்ளி (Prague School) அமைப்பியல்வாதிகளின் ஆராய்ச்சிக்குப் பிறகு மொழியியல், கவிதையியல், தத்துவவியல், நாட்டுப்புறவியல், கலையியல் என்று பல்வேறு துறைகளிலும் குறியியல் அணுகுமுறையில் ஆய்வுகள் மேற்கொள்ளப் பெற்று வருகின்றன. இதனையொட்டி நாடகக் கலையும் குறியியல் கண்ணோட்டத்தில் ஆராயப்பெற்றது. தொடக்கத்தில் மொழியியல் வல்லுநரான பெர்டினான்–டி–சசூரின் 'குறிகள்' (Signs) பற்றிய விளக்கத்தை எல்லாத் துறை களிலும் பொருத்திப் பார்த்தனர். 'குறி' என்பது 'குறிப்பான்' (Signifier), 'குறிப்பீடு' (Signified) என்று இரண்டு பக்கங்களைக் கொண்ட ஒருகூறு; அவற்றுள் குறிப்பான் என்பது பொருள் நிலையிலும் (Object), 'குறிப்பீடு' என்பது கருத்தடிப்படையிலும் (Concept) பொருண்மை (meaning) கொள்ளப் பெறும்.[2]**

நாடகத்திலும் செய்திப் பரிமாற்றத்திற்கு இடமிருப்பதால், குறிகள் மற்றும் அவற்றின் செயல்கள் குறித்த கருத்துகள் ஆராயப் பெற்றன. நாடக மேடையில் வரும் பொருட்களைத் தொடர்புபடுத்தியும், அப்பொருட்களின் உள்ளார்ந்த இணைவில் பொருண்மை உருவாதலும் நுணுகி ஆராய்வதற்கான கருத்துகளாக இருந்தன. எனவே, நடிகன், அரங்கமைப்பு, ஒலி, ஒளி அமைப்பு போன்ற பொருட்கூறுகளுக்கிடையே உள்ள உறவு இவ்ஆய்விற்கு முக்கியமானதாகக் கருதப்பட்டது. 'நாடக மேடையில் தோன்றும் அனைத்துப் பொருட்களும் 'மேடைக்குறிகளே' (Dramatic signs)[3] என்று கூறுதற்குக் காரணம் அவற்றின் காரண

காரியத் தொடர்பே ஆகும். இதனால் ஒவ்வொரு மேடைக்குறியும் அது வரும் இடத்திற்கும், (ground) பொழுதிற்கும் (time) ஏற்பப் பார்வையாளரால் தொடர்புபடுத்தப்பட்டுப் பொருண்மை கொள்ளப் படுகிறது.

நாடகம் பற்றி முகோரோவ்ஸ்கியின் கருத்து

முகோரோவ்ஸ்கி (Mukorovsky) என்பவர் ஒட்டுமொத்த நாடக நிகழ்வையும் 'குறிப்பான்' என்றும், பார்வையாளர் அந்நிகழ்விலிருந்து புரிந்துகொள்வதைக் 'குறிப்பீடு' என்றும் கூறுகிறார். இவரின் கருத்துப்படி தொடர்புபடுத்துவதற்கேதுவான மேடைப் பொருட்கள் குறிப்பான்களாகவும் அவை பார்வையாளரால் கருத்து நிலையில் பொருண்மைகளாக்கப்படும் பொழுது குறிப்பீடாகவும் இருக்கின்றன. மேலும் இவர்,

> **குறிப்பான் என்பது பொருள் வடிவில் உள்ள கலைப் படைப்பு அல்லது பௌதிகக் கூறுகளின் தொகுதி என்றும் குறிப்பீடு என்பது பொது மக்களின் கூட்டுணர்வில் தங்குகின்ற அழகியல் பொருள்[4]**

என்றும் கூறுகிறார். இக்கருத்து மேடை நாடக நிகழ்வு மற்றும் பார்வையாளர் குறித்த கருத்தாகும். ஆனால் தொலைக்காட்சி நாடகத்தில் நிகழ்வு மற்றும் பார்வையாளருக்கு இடையில் முக்கியமான கூறாகக் காமிரா இருக்கிறது. காமிராவாலேயே கதை நிகழ்வும் நிகழ்த்தப்படுவதால் மேற்கூறிய கருத்தின் அடிப்படையில் காமிராவின் செயற்பாட்டினைக் கொண்டு தொலைக்காட்சி நாடகத்தில் அது இடம் பெறும் முறையை விளக்கலாம்.

தொலைக்காட்சி நாடகம் நடிகரை விடக் காமிராவையே மையமாகக் கொண்டு இயங்குகிறது. காமிராவே, பார்வையாளர் கதையோட்டத்தையும், நடிப்பையும், சூழலையும், புரிந்துகொள்ளும் வண்ணம் செயலாற்றுகிறது.

> **மிகவும் சிறிய திரையாக இருக்கும் தொலைக் காட்சிக்கேற்ப நாடகத்தை அதனின் சிறப்பு குறையாமல் காட்டப்பட வேண்டியுள்ளது. இங்கே காட்சியின் முக்கியமான நடிப்பையும், சூழலையும் மட்டுமே பார்வையாளருக்குக் காட்ட முடியும்.**

> மேடையில் இருக்கும் எல்லாவற்றையும் ஒரே நேரத்தில் காட்டமுடிவதில்லை. இதனால் காமிராக் கோணங்களைக் (Angles) கொண்டும் அண்மைக்காட்சிகள், (Close-up shots) சேய்மைக் காட்சிகள் (Long shots) போன்றவற்றைக் கொண்டும் நாடக நிகழ்வை நடத்த முடிகிறது.[5]

தொலைக்காட்சி நாடகநிகழ்விற்கும், பார்வையாளருக்கும் இடையில் செயலாற்றிக் கொண்டிருக்கும் காமிராவின் முக்கியமான செயல்பாடுகளாக மூன்றினைக் குறிப்பிடுவர்.[6] அவையாவன:

1. காட்சியை ஒட்டுமொத்தமாகப் படம்பிடித்தல் (Covering the acting)

இச்செயற்பாடு, நிகழ்ந்து கொண்டிருக்கும் காட்சியினைப் பார்வையாளருக்கு மொத்தமாகக் காட்டுவதாகும். பலவழிகளில் காமிராவைப் பயன்படுத்தி நாடகக் காட்சியில் இயக்குநரின் தனித் தன்மையின் அடிப்படையில் படம்பிடிப்பது இவ்வகையினைச் சேரும்.

2. பொருத்தமான அழுத்தம் உருவாக்கல் (Creating appropriate emphasis)

இச்செயற்பாட்டின்மூலம் பார்வையாளரின் கவனத்தை அதிகமாகக் காத்து அவர்களிடம் பெரிதளவு தாக்கத்தை ஏற்படுத்தும் பொருட்டுக் காமிராவைப் பயன்படுத்த முடியும். முக்கியமான கூறுகளில் கவனம் கொள்ளும்படியும், முக்கியமில்லாதவற்றைத் தவிர்க்கவும் இம்முறை பயன்படுகிறது. பல நிலைகளில் குறிப்பான் (Significant) கூறுகளுக்கு மட்டும் பார்வையாளரின் கவனத்தை ஈர்ப்பது இதனின் முக்கிய நோக்கமாகும்.

3. மனநிலை மற்றும் சூழலை உருவாக்குதல் (Creating mood and Atmosphere)

இச்செயற்பாட்டின்மூலம் தெளிவான நுட்பமான காட்சிகளை உருவாக்கிப் பார்வையாளரின் உணர்ச்சிமிக்க மறுமொழியைப் (emotional response) பெறமுடியும். இதற்குக் காமிராக் கோணங்கள், அண்மை சேய்மைக் காட்சிகள், கண்ணாடி வில்லைகள் (lenses), வடிகட்டிகள் (filters) போன்றன பயன்படும்.

ஏனைய நாடகங்களில் நடிகனின் முகபாவனை, காட்சிப் பின்னணி, ஒளி போன்ற கூறுகள் தரும் பொருண்மையைக் காமிரா

தருவதில்லை. ஓர் இயந்திரம் என்கிற அளவில் காமிராவைப் பயன்படுத்துவதற்கேற்ப வரைபறுக்கப்பட்ட காட்சியினை மட்டும் பதிவு செய்துகொள்ளும். இருப்பினும் பார்வையாளர் மற்றும் நிகழ்விற் கிடையிலான செய்திப் பரிமாற்றத் தேவை கருதி அக்காரியத்தை நாடக இயக்குநர் அக்கருவியின்மூலம் செய்து கொண்டிருக்கிறார். அதனின் ஏனைய தொழில் நுணுக்கச் செயல்களாகக் குறிப்பிட்ட காட்சிதனை விவரித்தல் அல்லது அதற்கு அழுத்தம் தருதல், சூழல் மற்றம் மனநிலையினை உருவாக்குதல், அண்மை, சேய்மைக் காட்சிகளாகப் படம்பிடித்தல் போன்றன பார்வையாளர் மிகத் தெளிவாகப் புரிந்து உணர்ந்து கொள்வதற்கும், காட்சியின் முக்கியத்துவத்தினை அவர்களுக்கு வலியுறுத்துவதற்கும் உதவுகின்றன. மேலும் காமிரா என்கிற கருவி நாடக இயக்குநரின் நோக்கத்திற்கேற்பப் பொருண்மைப் படுத்துதல் என்கிற பணியினைச் செய்து கொண்டிருப்பது குறிப்பிடத்தக்கது. இயக்குநரும் காமிராவை இரண்டு வழிகளில் கையாளுகிறார்.

1. **தனிப்பட்ட கலை மற்றும் அரசியல் சிந்தனை**
2. **பார்வையாளரைக் கருத்திற்கொண்ட சிந்தனை**

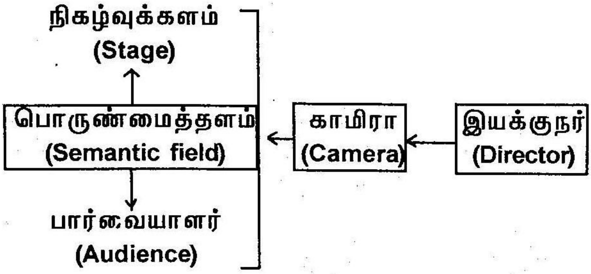
இவற்றால், நாடக இயக்குநர், சமகாலப் பார்வையாளரில் ஒருவராகவும், கலை அனுபவங்களோடு படைத்துத் தருதலில் கலைஞராகவும் செயலாற்றுகிறார். இவரின் பார்வைக்கேற்பக் காமிரா செயல்படுவதால் காமிராவின் பார்வையென்பது இயக்குநரின் பார்வையாக இருக்கிறது.

பார்வையாளரின் பார்வை + காமிராவின் பார்வை + இயக்குநரின் பார்வை

ஒவ்வொரு கலைவடிவத்திற்குமான குறிகளின் அமைப்பு முறை, செயற்பாடு போன்றவை மாற்றமுறுவதைக் காணலாம். சான்றாக, இராமன், இராவணன் யுத்தக்காட்சி என்பது தொலைக்காட்சி நாடகம், பாவைக்கூத்து, திரைப்படம் என்று வெவ்வேறு ஊடகத்தின் வழியே காட்டப்பெறும் பொழுது அந்தந்த ஊடகத்திற்கேற்பக் குறிகளின் இணைவும், பார்வையாளரின் புரிதிறனும் மாறுவதைச் சொல்லலாம்.

மேடையில் பொருள்வடிவில் உள்ள கலைப்படைப்பு மற்றும் அதனைப் புரிந்து கொள்கின்ற பார்வையாளரின் கூட்டுணர்வு என்பன ஏனைய நாடகங்களில் உள்ளதுபோல் நேரடித் தொடர்பாக (Direct Relationship) இல்லாமல், தொலைக்காட்சி நாடகத்தில் காமிராவின்

செயல்பாட்டினாலேயே காட்சியைப் பார்வையாளர் புரிந்துகொள் கின்றனர். காமிரா, ஏற்கெனவே இயக்குநரின் பார்வைக்கேற்பப் பதிவு செய்து கொண்டு பின்னர்த் தான் பதிவு செய்துகொண்ட வழியில் பார்வையாளரையும் கவனம் கொள்ளச் செய்கிறது. மேலும், நிகழ்விற்கும் பார்வையாளருக்கும் இடையில் பொருண்மை கொள்ளுதற்கான தளத்தையும் (Semantic field) காமிராவே உருவாக்குகிறது.



தொலைக்காட்சி ஊடகத்தின் யதார்த்தத்திற்கேற்ப நாடகத்தின் ஒட்டுமொத்த மேடை நிகழ்வையும் பார்க்க முடியாத நிலையில் பார்வையாளர் புரிந்து கொள்வதற்கேற்ப நாடக நிகழ்வில் முக்கியமான பகுதிகளை மட்டும் காமிரா குறிப்பிட்டுக் காட்டுகிறது. இதனால் இதுமேடை நிகழ்வுக் கூறுகள் அல்லது குறிப்பான்களைப் போலல்லாது மேடைநிகழ்வுகளைப் பார்வையாளர் பொருண்மைப் படுத்திக் கொள்வதற்கான 'வழி'யாக இருக்கிறது எனலாம்.

தொலைக்காட்சி நாடகத்தில் குறிகள் அர்த்தப்பாங்கோடு இணைந்தாலும், அவற்றைப் பொருத்தமாகக் காட்சிப்படுத்துவதன் மூலம் பார்வையாளர் எளிதில் புரிந்துகொள்ள முடியும். மேலும், குறிப்பான்களைக் காட்டுதல் என்பதோடு நில்லாது 'படவார்த்தைகள்' (Photographic words) மூலம், 'உள்அர்த்தங்களையும் (Connotative meaning) பார்வையாளர் விளங்கிக் கொள்வதற்கான நெகிழ்வினைக் காமிரா கொண்டிருக்கிறது. காட்டாக, 13.3.90ஆம் நாள் செவ்வாய் இரவு இரண்டாம் அலைவரிசையில் சென்னைத் தொலைக்காட்சி நிறுவனம் ஒலிபரப்பிய 'விடிவைநோக்கி' என்கிற நாடகத்தில் வரும் ஒரு காட்சி. வீட்டில் சிறுவன் பழைய சோழர்காலச் சரித்திரம் பற்றி வாசிக்கிறான் – பொன்னும் பொருளும் கிடைத்தது. ஆடை அணிகலன் – என்று அவன் மேலும் அடுக்கிக் கொண்டு செல்லும் பொழுது அவனை விடுத்துக் காமிராவானது வீட்டில் இருக்கும்

கன்னிப்பெண்ணின் பொன்நகையற்ற கழுத்து, வெறுங்கை, ஒட்டுப் போட்ட பாவாடை போன்றவற்றைக் காட்டிக் கொண்டிருக்கிறது. இது பார்வையாளரை வேறொரு சிந்தனைத் தளத்திற்கு இட்டுச் செல்வதாகும். பார்க்கின்ற நிகழ்விலிருந்து வேறொரு பொருண்மைக்கான தளத்தில் பார்வையாளரைச் சிந்திக்க வைப்பதாகும்.

சிறுவன் வாசித்துக் கொண்டிருக்கும் குரல் ஒலி மட்டும் கேட்க, காமிரா வேறொரு காட்சியைப் படம்பிடித்துக் காட்டும்பொழுது பார்வையாளரால் கேட்கும் வசனத்தையும் பார்க்கும் காட்சியையும் பொருத்திப் பார்க்க முடியும். இங்கு வசனமும் காட்சியும் சேர்ந்து குறிப்பானாக மாற்றமுறுகின்றன. இந்தக் குறிப்பானின் குறிப்பீடாக இன்றைய சமூகப் பொருளாதார நிலை, பழங்கதை மகிமை, அதனைப் போற்றும் மடமை இவற்றைக் கிண்டல் செய்வதாகும். குறிப்பானிலிருந்து குறிப்பீட்டைப் பார்வையாளர் எளிதில் புரிந்து கொள்வதற்கான நெகிழ்வினைக் காமிரா கொண்டிருப்பதனை இதனால் அறியலாம்.

மேற்கூறியவற்றால் காமிரா என்பது நாடக நிகழ்விற்கும், பார்வையாளருக்கும் இடையில், தொலைக்காட்சி ஊடகத்திற்கேற்ப நாடக நிகழ்வினைப் பார்வையாளர் எளிதில் புரிந்து கொள்ளுதற்கான செயலைச் செய்கிறது என்பதனை அறியலாம். மேலும், இது குறிப்பான்களைப் போலப் பொருண்மை கொள்ளக் கூடிய கூறாக இல்லாமல் அவற்றின் பொருண்மையை அறிந்துகொள்வதற்கான வழியாக இருக்கிறது. இதனால், காமிரா என்பது தொலைக்காட்சி நாடகத்தில் பொருள்செய்வோனாக (Interpretant) நாடக நிகழ்விற்கும், பார்வையாளருக்கும் இடையில் செயலாற்றிக் கொண்டிருக்கிறது எனலாம்.

முடிவுரை

தொலைக்காட்சியின் நாடக நிகழ்வை, நிகழ்த்தப்படுகிற களமாகவும், அந்நிகழ்வினை அவ்வூடகத்தின் யதார்த்தத்திற்கேற்பப் பார்த்துக் கொண்டிருக்கிற பார்வையாளரைப் பார்வையாளர் பகுதியாகவும் கொள்ளலாம். நிகழ்வில் நாடகக்குறிகளின் இணைவு என்பது குறிப்பான்களாகவும் குறிப்பீடுகளுக்குமிடையில் பொருண்மை உண்டாக்கப்படும் தளம், தொலைக்காட்சி நாடகத்தில் காமிராவின் செயல்பாடுகளினாலேயே பொருண்மைப்படுத்தப்படுகிறது. இதனால், குறிப்பான்களின் செயல்களைப் போல் நாடக நிகழ்விற்குள் வருகிற கூறாகக் காமிரா என்பது இல்லை.

காமிரா, குறிப்பான்களின் செயல்களை அவற்றிற்கு வெளியிலிருந்து பார்வையாளருக்குப் புரியும் வகையில் பொருண்மை கொள்ள உதவுகின்றது. மேலும் காமிராவின் செயற்பாட்டின் வழியிலேயே பார்வையாளரும் நாடக நிகழ்வினைப் புரிந்தாக வேண்டியுள்ளது. எனவே, காமிரா தொலைக்காட்சி நாடகத்தில் பார்வையாளர் எளிதாகப் புரிந்துகொள்ளும் வண்ணம், அதனின் இயல்புச் சாத்தியங்களால் நாடக நிகழ்வைப் பொருண்மைப்படுத்துதல் என்கிற நிலையில் 'பொருள் செய்வோனாக'ச் (Intrepretant) செயலாற்றுகிறது. இருப்பினும், காமிரா மட்டுமே பொருள் செய்வோனாக இருக்கிறது என்பதல்ல. காமிரா வைப்பு முறை காமிராக் கோணங்கள் அமைப்பு முறை, அண்மை, சேய்மைக் காட்சிகளை உருவாக்குவதற்கான ஏதுகள் அனைத்தும் இயக்குநரின் பொருண்மைப்படுத்தும் தன்மைக்குட்பட்டதாகும். இதனால் இயக்குநரே பொருள் செய்வோராகவும் அவருக்கு அடுத்த நிலையில் அவரின் சிந்தனைக்கேற்பப் பொருள் செய்வதால், காமிரா இரண்டாம் நிலைப் பொருள்செய்வோனாக (Secondary interpretant) இருக்கிறது என்கிற முடிவுக்கு வரலாம்.

குறிப்புகள்

1. Peter Brook, The empty space, p.11, Penguin, 1979.
2. Keir Elam, 'Semiotics of Theatre and drama', p.6, Rouledge, London, 1980.
3. Ibid, p.5.
4. Ibid, p. 5.
5. Ed. by Sylvan Barnet, Morton Berman, Mittam Brito, 'Classic Theatre the humanities in drama', p. xxiv, Educational associates, Little Brown and Company, Boston, 1975.
6. Alan, A. Armer, 'Directing Television and Film', p. 152. Wadsworth Publishing Company, Belmont, California, 1986.

ஆட்டவரைகலையும் நாடகமும்

'ஆட்ட வரைகலை' (Chronography) என்பது ஆட்டத்தை ஒழுங்காகவும் முறையாகவும் படைப்பதாகும். ஆட்ட அடவுகளையும் சைகைகள் மற்றும் உடல் இயக்கங்களையும் தேர்ந்தெடுத்து அவற்றை நிரல்பட ஒரு தொடர்ச்சி ஒழுங்காக வடிவமைப்பதாகும். இது அலங்காரமாகவும், கதை கூறுகிற தன்மை போன்று வரிசை முறையாகவும், புதுப்பொருண்மை விளக்கமாகவும் தோன்றக் கூடியது. இசை, சூழல், உணர்வு வெளிப்பாடுகளுக்குத் தகுந்தவாறு பொருத்தமுற ஆட்டத்தை அமைப்பதாகும். பெரும்பாலும் புதிய கண்டுபிடிப்பாக நடனக்காட்சி இருக்கும். இக்கலை, ஆட்டக் கலைஞர்களை வித்தியாசமான நடையியல் பயிற்சிகளின் மூலமாகப் புதிய உத்திகளுக்கு ஆட்படுத்துகிறது எனலாம்.

தொடக்கக் கால மனிதன் பறவை, விலங்குகளைப் பார்த்து அவற்றைப் போலவே, தன் உடல் அசைவுகள் மூலமாகப் பாவித்துக் காட்டினான். இந்தப் பாவனைச் செயலிலிருந்துதான் ஆட்டம் தொடங்குகிறது. இந்த ஆட்டம் விலங்குகளை வேட்டையாடிக் கொன்ற வெற்றிக் களிப்பிற்காகவும், யதார்த்தத்தில் புறத்தே கண்ட சில விளக்க முடியாத செய்திகளை விளக்கும் பொருட்டும், சண்டை செய்த முறையினைப் பிறருக்கு நிகழ்த்திக் காட்டு வதற்காகவும், பெண்களைக் கவர்வதற்காகவும் ஆடப்பட்டது. ஆட்டத்திற்கேற்ப உடல் பாவங்களையும் இயக்கங்களையும், சைகை களையும், முகபாவனைகளையும் ஒருங்கிணைத்துப் பழங்கால மனிதன் ஆடிக் காட்டினான். இவ்வாறு தோற்றம் பெற்ற ஆட்டங்கள் காலப்போக்கில் சூழலுக்குத் தகுந்தவாறு வழிபாட்டு நடனமாகவும், போர்க்கால ஆட்டமாகவும், விழாக்கால ஆட்டமாகவும் பல வடிவங்களைப் பெற்றன. இந்த ஆட்டங்கள் ஒரு தனி நபரிலிருந்து, பலர் குழுவாகச் சேர்ந்து ஆடும் வரையிலான ஒரு சமூக அங்கீகாரத்துடன் நிலைபேறு அடைந்துவிட்டன.

ஒவ்வொரு நாட்டிலும் வேறுபட்ட வடிவங்களைக் கொண்டிருந்த பல நடனங்கள் மத்திய காலத்தில்தான் புதிய படைப்பாக்க முயற்சிக்கான ஆய்வுப் பொருளாக மாறியுள்ளன. அதுவரை ஆட்டங்கள், அரசவையில், கோயில் தளங்களில்

கிராமத்து வயல்வெளிகளில் பார்வையாளர் கண்டுகளிக்கின்ற அளவில் மாறாத பொதுப்பண்புடையனவாக இருந்தன.

15, 16ஆம் நூற்றாண்டுகளில் மேலைநாட்டு அறிஞர்கள் சிலர் இவ் ஆட்டங்களின் நுணுக்கங்களைத் தெரிந்துகொள்கிற முயற்சியில் ஈடுபட்டனர். இவர்கள் ஆட்ட நுணுக்கங்களை குறியீடுகளாக, எழுத்துகளாக, கோடுகளாக, வரைபடமாக, புள்ளிகளாக ஏட்டில் பதிவு செய்தனர். இம்முயற்சியின் பயனாக 'ஆட்ட வரைகலை' உதயமானது ('கோரியோகிராபி' என்ற பதமும் கிரேக்கச் சொற்களான 'கோரியா' (ஆட்டம்) 'கிராபியா' (எழுதுதல்) என்ற இரண்டு சொற்களின் கூட்டுச்சொல்லாக உள்ளது). இவ்வாறு ஆட்ட அடவுகள், ஆட்ட ஒழுங்குகளை ஏட்டில் எழுதிக் கொள்வதன் மூலமாக ஆடுகளத்தில் ஆட்டத்தினைப் பல்வேறு வகையில் வடிவமைப்பதற்கான ஏதினை அல்லது வாய்ப்பினைப் பெற வழிவகுக்கப்பட்டது எனலாம். ஆவணப்படுத்தப்பட்ட ஆட்டத்தில் குறிப்புரைகள், இசையைச் சுரங்களாகப் பிரித்தறிவது போன்று உடல் அசைவுகளை ஆட்ட அலகுகளாக வகைப்படுத்த உதவின. இதுவே ஆரம்பக்கால 'ஆட்ட வரைகலை'யாக இருந்தது.

16, 17களில் பிரெஞ்சு, இத்தாலி நாட்டைச் சேர்ந்த அறிஞர்கள் இக்கலையை மேலும் வளர்த்தனர். ஆடுகள வெளியின் வரைமுறைக்கேற்ப ஆட்டத்தின் தன்மையை மாற்றி அமைத்தனர். அரசவைக்கு ஒரு நடன ஒழுங்கினையும் காதல் ஆட்டத்திற்கென்று ஓர் ஆட்ட நெறியினையும் இவர்கள் கண்டனர். கணித விதிமுறைகளைப் போன்ற ஆட்ட அலகுகள் வகைப்படுத்தப்பட்டன. இக்காலத்தில் பிரெஞ்சு நாட்டைச் சேர்ந்த ஃபியுல்லிட்ஸ் 'கோரி கிராபி' (Choregraphie) என்ற நூலினை எழுதி வெளியிட்டார். இந்நூல் ஆட்ட அலகுகள், ஆட்ட அலகுகளின் ஒருங்கிணைவு, பல்வேறு வடிவச் சேர்க்கை, தளப்பிரிப்பு என்று விரிவாக ஆட்டத்தை நெறிப்படுத்த உதவியது. இவர் தளத்தில் மனித உடல் இயைந்தும், குவிந்தும் ஆடுகிற தன்மையை விளக்கமாகக் கூறியவரும், ஆரம்பத்தில் பதிவு செய்யப்பட்டிருந்த ஆட்டக் குறிப்புரைகளிலிருந்து வித்தியாசமான அரங்க உருவமாக ஆட்டத்தினை மாற்றியமைத்தவரும் ஆவார்.

18ஆம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த பிரெஞ்சு நாட்டைச் சேர்ந்த ஜீன் ஜார்ஜ் நோவோரி என்பவரே ஆட்டக் கலைக்குப் புத்துயிர்

வழங்கியவர். இவர் குறிப்புகளாக வரையப்பட்ட பழைய ஆட்ட முறைகளை ஒதுக்கிவிடுகிறார். அவை இலக்கண முறையில் அமைந்தவையென்றும், இறுக்கமானவை என்றும் கூறி, இவர் எளிமையாகவும் ஆட்டக்காரர்களைச் சங்கடப்படுத்தாத தன்மை யிலும் ஆட்டங்களை வடிவமைத்தார். மேலும் அவர் அரங்க நடனத்தை உயிரோட்டமுள்ளதாக வெறுமனே ஆடிப்போகிற செயலாக இல்லாமல், ஒரு செய்தியினைக் கூறும் வண்ணம் படைத்தளித்தார். இதற்காக ஆட்டத்தில் பேசா திருப்பினைச் சேர்த்தார். இதன்மூலம், இன்ப, அவலச் சுவைகள் வெளிப்படுமாறு செய்தார். இவர் ஆட்டம் என்பது நடைமுறையில் வாழும் எவ்வித நடவடிக்கைகள், பழக்க வழக்கங்கள், விழாக்கள் ஆகியவற்றின் 'சித்திரம்' என்றும் இந்த ஆட்டச் சித்திரம் வெவ்வேறு சமூக நடவடிக்கைகளின் நுணுக்கங்களை வெளிப்படுத்தக் கூடியதாகவும், அதிலிருந்து பார்வையாளன் ஆட்டத்தின் ஆன்மாவினைக் கொண்டுணரச் செய்ய வேண்டும் என்கிறார்.

17, 18ஆம் நூற்றாண்டுகளில் எழுத்துப் பதிவு செய்யப்பட்ட ஆட்டநுணுக்கங்களின் வாயிலாக உலகளாவிய அளவில் ஆட்டத்தின் பொருள் இன்னொரு நிலைக்கு இடம்பெயரப்பட்டது என்பது உண்மை. மனிதனின் இயக்கத்திற்கும், வெளிப்படுத்தக் கூடிய செய்திக்கும் ஏற்ற வகையில் இசையும், உடையலங்காரமும் பயன்படுத்தப்பட்டன. இசையின் இலயம் ஆட்டத்தின் வாயிலாக வெளிப்படுத்தப்பட்டது. இன்னும் சரியாகச் சொல்லப்போனால் ஒலி ஆட்டமாக உருப்பெற்றது. நடைமுறை ஆட்டத்தின் நன்மை அவ்வாட்டத்தின் மேல் பார்வையாளர் கொண்டிருந்த அர்த்தங்கள் எல்லாம் 'ஆட்ட வரைகலை' வல்லுநர்களால் வேறுப்படுத்தப்பட்டன.

19ஆம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் பெண்கள் கால்களில் பூட்ஸ் அணிந்து ஆடுகிற பாணி சிறப்பாக வரவேற்கப்பட்டது. இந்த ஆட்டங்கள் செவ்வியல் தன்மையில் அமைந்தன. கவர்ச்சியையும், அழகுணர்ச்சியையும் அள்ளி வழங்கின. வானில் பறப்பது போலவும், பறவைகள் சிறகடிப்பது போலவும், வெளியில் (Space) மிதப்பது போலவும் உடல் இயக்கங்கள் அமைக்கப்பட்டன. கால் பெருவிரல் நுனியில் தரையில் நின்று சுற்றிச் சுழன்றாடி உடலை வெளியுடன் சமநிலைப்படுத்துகிற செயல் பார்வையாளரை வியப்பில் ஆழ்த்தியது. இக்காலக்கட்டத்தில் பிரெஞ்சு ஆட்ட வல்லுநர் தாய்நாட் அர்பியன் என்பவர் இசை இலயத்திற்கேற்ப

உடலின் அசைவுகள் செங்குத்து நிலையிலும் (Vertical level) இடைநிலையிலும் (horizontal level) மாறுபடுகிற வேறுபாடுகளைக் குறிப்பெடுத்து, அவற்றின் வேறுபாட்டுத் தன்மைகளுக்கேற்பப் புதிய செய்திகளைக் கூறுவதற்கான பொருத்தமான உடல் கூறுகளை அல்லது அலகுகளைத் தெரிவு செய்து அவற்றை மட்டும் வெளிப்பாட்டு உத்தியாகக் கையாண்டார்.

20ஆம் நூற்றாண்டில்தான் இக்கலைக்குப் பரிசோதனை முறையிலான கவனம் செலுத்தப்பட்டது. பெரும்பாலும் மனித உடலின் இயங்கும் தன்மைகள் அனைத்தும் ஆட்ட வடிவக் கூறுகளாக மாற்றப்பட்டன. அமெரிக்கரான டங்கன் என்ற ஆட்ட அறிஞர் பூட்ஸ்களைக் கழற்றிவிட்டு ஆட்டக்காரர்களை வெறுங் காலில் ஆடச் செய்தார். இயற்கையை ஓர் இலயமாக உருவாக்கினார். தயார் நிலையில் இருந்த ஆட்ட அடவுக் குறிப்புகளை ஒதுக்கிவிட்டு இசைக்கேற்பவும், நளினமாகவும், புதிய நடை பாவமாகவும் ஒவ்வொரு ஆட்டத்தையும் புதிய புதிய வடிவமாக உருவாக்கினார். உருசிய அறிஞர் மிகேல் ஃபோகின் என்பவரும் இவரைப் பின்பற்றியே தன்னிச்சையாகப் புதிய அடவுகளைக் கண்டுபிடிக்கலானார்.

ஆண்டனி டாடர் ஆட்டத்தை உளவியலைத் தூண்டுகிற சக்தியாகப் படைத்தார். இவரால் ஆட்டக்காரர்கள் தங்கள் மன ஓட்டத்தினை நடன நடிப்பில் வெளிப்படுத்தினர். ருடால்ப் வோன் லாபன், ருடால்ப் பினிஸ் போன்ற ஜெர்மானிய அறிஞர்கள் நடனத்தைக் குறியீட்டு வடிவமாகப் படைத்தனர். உடல் இயக்கத்திற்கு அழுத்தம் கொடுத்தல், கால இடைவெளி தருதல், தெளிவுறக் காட்டுதல் முதலிய பண்புகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஆட்டத்தை வேறுபாடாக அறிமுகம் செய்தனர். இவர்கள் 'திடீர் ஆட்டங்களை' (improvised dance) உருவாக்கி, அவற்றை முப்பரிமாணமுள்ள தளத்திற்கேற்ற வகையில் காலத்தின் நான்காம் பரிமாணத்திற்கு வழி செய்தனர். இதற்கு மனித உடல் சக்தியை ஆட்டத்தில் செலுத்திப் பார்த்தனர். இவர்களால் நடனங்கள் கவித்துவமாக, உருவகத் தன்மை கொண்டதாக மாறின. இவ்வாறு ஆட்ட வரைகலை தனித்தவொரு பாரம்பரிய வளர்ச்சிதனைக் கொண்டிருந்தாலும் இக்கலையின் அடிப்படைப் பண்பு யாதெனில், ஓர் ஒழுங்குபடுத்தப்பட்ட உடல் வெளிப்பாட்டு வடிவமாக

நிகழ்த்துநர்களால் அளிக்கப்படவும் இந்த வெளிப்பாட்டைப் பார்வையாளர் கண்ணாலும், நினைவாலும், புத்தியாலும் பின்தொடரச் செய்வதும் ஆகும்.

'நாடகங்கள் நடனங்களிலிருந்துதான் தோன்றின' என்று வரலாற்று அறிஞர்கள் கூறுவர். நாடகங்களில் கதை கூறும் தன்மையே முக்கிய இடம்பெறுவதால் அதற்கேற்ப நாடகக் கூறுகள் ஒழுங்கமைக்கப்படுகின்றன. நடனங்களில் ஆட்ட ஒழுங்கே முக்கிய இடம் வகிக்கிறது. ஆனால் நாடகத்தில் ஆடுவதை விடவும், நடிகர் நிற்கும் நிலை, நடிகர்க்குள்ளான இடைவெளி, நகரும் கோடுகள், விரித்தோ, சுருக்கியோ, நிமிர்ந்தோ, குனிந்தோ அழகு தோன்ற உடலைப் பயன்படுத்துகிற தன்மை, மேடைப் பொருள்களின் வைப்பு முறை, ஒளி பாய்ச்சப்படும் விதம், இசை, உடையலங்காரம் போன்ற பல்வேறு கூறுகள் மேடைத் தளத்தை ஓவியமாகக் காட்டுகின்றன. இருப்பினும் இவற்றில் நாடகத்தில் எடுத்தாளப்படும் ஆட்டக்கலைக் கூறு மட்டுமே விளக்கப்படுகிறது.

நாடகத்தில் இடம்பெறும் ஆட்டங்கள் காட்சிப் பின்னணிக் காகவும் சூழலை அர்த்தப்படுத்துவதற்காகவும், பாத்திரத்தின் உணர்வுதனை வெளிப்படுத்துவதற்காகவும் பயன்படுத்தப்படு கின்றன. இந்த ஆட்டங்கள், மத்தளம், பறை, மிருதங்கம், குழலோசை என இசைகளுக்குத் தகுந்த உடல் பாவங்களாக இயங்கக் காணலாம். இசையும், ஆடையும், ஒலியும் ஆட்டத்தின் ஆன்மாவினை வெளிப்படுத்தத் துணைபுரிகின்றன. பெரும்பாலும் இந்த ஆட்டங்கள் நடன ஆசானுக்கு ஏற்பத் தளச்சித்திரமாக வரையப்படுகின்றன.

இணை நேர்கோட்டிலும், குத்துக்கோட்டிலும், குறுக்கும் நெடுக்குமாக, மேல்கீழாக, எதிரெதிராக, கலந்து பிரிவதாக, பிரிந்தவை கூடுவதாக, வளைவு நெளிவாக, இடைவெளிவிட்டுத் தொடர்வதாக, ஒரு புள்ளியைச் சுற்றியதாக, மலர்வாக, பிணைப்பாக என உடலியக்க அமைப்பிலிருந்து வடிவமைக்கப்படுகின்றன. இவை வேகமாகவும், மெதுவாகவும், தாள இலயத்திற்கேற்பவும், ஒன்றுபடத் தோன்றும். மேலும் ஆட்டம் தனியாகவும் இருவராகவும், பல குழுவாகச் சேர்ந்தும், ஆடுமாறு அமைக்கப்பெறுதலும் உண்டு. இதனால் ஒரு நாடகத்தில் ஆட்டத்தை, நாடகத்திற்கான ஆட்டமாக மாற்றும்போது இயக்குநர், அல்லது ஆட்ட நெறிஞர், பல்வேறு ஆட்ட வகைகளையும் அவற்றின் சிறப்பம்சங்களையும் நுணுக்கமான வேறுபாடுகளையும் தெரிந்திருக்கவேண்டியது அவசியம்.

அப்போதுதான் நாடகத்தில் எந்த நடனத்தின் கூறு இடம்பெறப் பொருத்தமானது, எந்த உடல் அசைவு தேவையற்றது எனப் பிரித்தறிய முடியும்.

நாடக இயக்குநர்கள், நாடகத்தில் ஆட்டத்தை வடிவமைப்பதில் தங்களுக்குள் வேறுபடுகின்றனர். சிலர் ஆட்ட நெறிஞரோடு கலந்து ஆலோசித்து முடிவு செய்வர். சிலர், இசையமைப்பாளரை அணுகுவர். சிலர் தமது உற்றறியும் திறத்தால் நாடகத்தில் ஆட்டத்தை வடிவமைப்பர்.

முற்கால நாடகங்களில் திரைப்படங்களில், தாமரை மலர்போல் நடிகர் அல்லது ஆடுநர் வந்து சேர்ந்து குழுமுவதும், பின்னர் அவர்கள் உடல் மலர்வதும், காட்டுமான் போல், புலிபோல் வேடமிட்டு ஆடுவதும், அரசவையில் பரதநாட்டியமும் சீமான்கள் முன்பாகக் கள்வெறி நடனமும், உணவு விடுதிகளில் போதை யூட்டும் பாலியல் நடனமும் அமைக்கப்பட்டிருப்பதைக் காணலாம். இவை பெரும்பாலும் நடனத்தின் நடைமுறைப் பண்பின் மறுபிரதிபலிப்பாகவே கையாளப் பெற்றன.

தற்கால நாடகங்களில் ஆட்டக்கலை மிகவும் சிறப்பாக எடுத்தாளப்படுவதால், இது ஆட்ட வரைகலையென்ற தனித்த அர்த்தத்தில் அடங்காமல், நாடகத்தின் ஒட்டுமொத்த நிகழ்வையும் சித்திரமாகக் காட்டுகின்ற 'நாடக வரைகலை'யுள் சங்கமிப்பதாக உள்ளது. அதாவது நாடகம், ஆட்டத்தை வெளிப்படையாகத் தெரியாதபடி அதனைத் தன் ஒட்டுமொத்த அமைப்பிற்குள் ஒரு பகுதிக் கூறாகத் தன்வயப்படுத்துகிறது. ஆட்ட வரைகலைப் பண்பு அரங்க வரைகலைக்குப் பெயர்க்கப்படுகிறது. இங்கு ஆட்டங்கள் பிரதானப்படுத்தப்படாமல் துணைமைக் கூறாகவே கொள்ளப் படுகின்றன. ஆனால் நாட்டிய நாடகங்களில் நடனமே சிறப்பிடம் பெறுவது இவண் குறிப்பிடத்தக்கது.

மேலும், ஆட்டத்தில் குறியீட்டு அர்த்தங்கள், பல வடிவச் சேர்க்கைகள் காலவாரியாகக் கண்டுபிடிக்கப்பட்டு அறிமுகமாகி வந்தது போலவே நாடக நடைமுறைகளிலும், 'பழையன கழிந்து புதியன புகுந்துள்ளன'. தற்கால நாடகங்களில் நடிகர் மற்றும் பிற அரங்கக் கூறுகள் அனைத்தும் புதிய வித்தியாசமான கருத்துகளை வெளிப்படுத்தக்கூடிய சக்திகளாக உருவாக்கப்படுவதால் ஆட்ட பாவனைகளும், தளத்தைப் பல்வேறு பரிணாமங்களுக்கு இட்டுச்

செல்லக்கூடிய குறியீட்டுப் பொருளாகவும், புதிய வடிவ ஒழுங்காகவும் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. நடிகர்களுக்குப் புதிய ஆட்ட நெறிமுறைகள் சொல்லிக் கொடுக்கப்படுகின்றன. உடல் இயக்கம், சைகைகள் நாடக வடிவாக்கத்திற்குத் தகுந்தவாறு உற்பத்தி செய்யப்படுகின்றன. இவை பொதுவான ஆட்டமுறைகளி லிருந்து முற்றிலும் மாறுபட்டுப் புதிய கண்டுபிடிப்பாக உள்ளன. இசை, கதைச்சூழலின் அர்த்தம் ஆகியன உடல் அசைவுகளில் செலுத்தப்படுகின்றன. இதனால் உடல் வரையும் பாவனை மொழியை அரங்கத் தளத்தோடு பொருத்திப் பார்வையாளர் அர்த்தங்களைப் பெறவேண்டிய நிலை இன்று உருவாகியுள்ளது. திடீரெனத் தோற்றம் பெறும் ஆட்டங்களை, ஆட்ட வடிவ ஒழுங்குகளை அறிமுகம் செய்கிற முயற்சிகள் இக்கால நாடகங்களில் மேற்கொள்ளப்படுகின்றன. தற்காலத் தமிழ் நாடகங்களும் இதற்கு விதிவிலக்கல்ல.

சான்றாக, மதுரை நிஜநாடக இயக்கம் வழங்கிய 'துர்க்கிர அவலம்', 'சாபம்! விமோசனம்?' போன்ற நாடகங்களில் ஆட்ட முறை கதையோடு இசைவுபடுத்தப்பட்டிருப்பதைக் காணமுடிகிறது. மேடைத் தளத்தில், ஆட்டத்தின் மூலமாகத் 'துர்க்கிர அவலம்' நாடகக் கதையின் உட்தொனி வெளிப்படுத்தப்பட்டது. மேடையில் ஆடிய நடிகர்கள் தேவராட்டப் பயிற்சி பெற்றவராயினும், அவர்கள் நாடக இயக்குநர் வடிவமைத்த பாங்கில் ஆடினர். இந்த ஆட்டங்கள் திரைச்சேலை, பல்லக்கு எனப் பொருள்களை நினைவுபடுத்துமாறும் போர்க் குணத்தை வெளிப்படுத்துமாறும் அமைக்கப்பட்டிருந்தன. மனித உடல்கள் அலை அலையாக மெதுவாக முன்பின் அசைந்து ஆடிச் சேர்ந்தது அரங்கத்தளத்திற்குப் புதிய பரிமாணத்தை வழங்கியது.

'சாபம்! விமோசனம்' என்ற நாடகத்தில் சீடர்கள் மலர் பறிக்கிற காட்சி, குத்துக்கோட்டு நிலையில் நடிகர் குறுக்கும் நெடுக்குமாகத் தளத்தில் பரவிக் கலந்தது நடைமுறை ஆட்டத்தின் புதிய வடிவத்தைக் காட்டியது. இது நாடகத்தில் காட்சி வரை திட்டத்திற்கேற்பப் பின்னிப் பிணைக்கப்பட்டிருந்ததைத் தெளிவு படுத்தியது. நாடகத் தலைமைப் பாத்திரமான முனிவரின் காம இச்சையை வெளிப்படுத்துவதற்காகப் பின் திரை ஓரமாகச் சில நடிகர் பக்கவாட்டில் சைகைகளை உடன் சேர்த்து நகர்ந்து சென்ற ஆட்ட ஒழுங்கு குறியீட்டுப் பொருண்மையை அளிக்கும்படி இருந்தது.

ராஜு இயக்கிய 'நந்தன் கதை' நாடகத்தில் 'பறையாட்டம்' சிறப்பாகக் கையாளப்பட்டது. தாள ஒலி வித்தியாசங்களுக்கேற்ப நடிகர் தம் உடலை முறுக்கேறிய நிலையிலும் வளைந்தும் குனிந்தும் ஆடி அரங்க வெளியை அழகு செய்தனர். இவர்கள் இயல்பாகவே கிராமங்களில் ஆடத் தெரிந்தவர்களாக இருந்தாலும், இயக்குநருக் கேற்பப் பறையாட்டத்தின் வடிவத்தை ஆட்ட ஒழுங்கை மாற்றிய தோடல்லாமல், நாடகத்தின் செயல்களாகவும் அதைப் படைத்தளித்தனர். இவர்கள் சிற்பம் போலவும், தளத்தில் இயங்கும்போது மூர்க்கத் துடன் நேர்கோட்டில் போய் வரும்படியான ஆட்ட அமைப்பில் ஈடுபட்டனர். பறையாட்டம் புதிய கலைத்துவம் பெற்றதாக இருந்தது.

இவைபோலத் தெருக்கூத்து அடவுகள், யக்சகானம், கதகளி, கரகாட்டம், ஒயில்கும்பி போன்ற நாட்டுப்புற நடனங்களும், களறிப்பயட்டு, சிலம்பாட்டம் போன்ற போர்க்கலை ஆட்டங்களும் பரதநாட்டியம், மோகினியாட்டம் போன்ற செவ்வியல் நடனங்களும் அரங்க வரைகலைத் திட்டத்தில் பங்கேற்கின்ற கூறுகளாக உள்ளன.

எனவே, ஆட்ட வரைகலை ஆட்டத்தை மட்டுமே புதிய பரிமாணத்தில் மீட்டெடுத்திருந்தாலும் அது அரங்கக்கலைக்குள் ஆட்படும்போது, அரங்க வரைகலைக்குள் அமிழ்ந்துவிடுகிறது. அதே சமயம் புதிய அர்த்தம் தரக்கூடிய வடிவ ஒழுங்காகப் புத்துயிர் பெறுவதைக் காண முடிகிறது. மேலும் 'ஆட்ட வரைகலை'யின் பல கூறுகளை 'அரங்க வரைகலை' பயன்படுத்திக் கொள்வதும், அரங்கக் கூறான நடிப்பை ஆட்டத்திற்கேற்ப ஆட்டவரைகலை எடுத்தாள்வதும் இவ்விரு வேறுபட்ட கலைகளின் பரஸ்பர உறவைக் காட்டுகின்றன.

இந்த உறவுகள் இரு வேறு கலைகளின் தனித்துவத்தைப் பாதிப்பதற்கில்லை; மேலும் செழுமைப்படுத்திக் கொள்வதற்காகும்.

தமிழில் சிறுவர்களுக்கான தொலைக்காட்சி நிகழ்ச்சிகள்

இன்றைய கலாச்சாரத்தின் ஓர் அங்கம் தொலைக்காட்சி. இது நவீனக் கால மக்களுக்கான அறிவினைப் போதிக்கவல்லது. பல்வேறு வட்டாரப் பார்வையாளர்களைக் கொண்டுள்ள தொலைக்காட்சி, சிறுவர்களுக்கான நிகழ்ச்சிகளை வடிவமைத்து ஒளிபரப்புவதால் அவர்களையும் தனக்கான பார்வையாளர்களாகக் கொண்டுள்ளது. சிறுவர்களுக்கான நிகழ்ச்சிகள், மாறுவேடம் அணிந்து வருதல், பாடல்களுக்கு ஆடுதல், பாடுதல், வாத்தியக் கருவிகளை வாசித்தல், சாதனை புரிந்த சிறுவர்களைப் பேட்டி காணுதல், வினாடி வினா நிகழ்ச்சி, கார்ட்டூன் படங்கள், சக்திமான், டிஸ்னி உலகம் போன்ற தொடர்கள் எனப் பலவாறு அந்நிகழ்ச்சிகள் அமைகின்றன. இந்நிகழ்ச்சிகளில் வினாடி வினா, கர்நாடக சங்கீத இசை, இசைக் கருவிகளை இசைத்தல் போன்றவை தவிர்த்துப் பிற நிகழ்ச்சிகள் பெரும்பாலான சிறுவர்களால் விரும்பிப் பார்க்கப் படுகின்றன. இந்நிகழ்ச்சிகளின் வாயிலாகத் தொலைக்காட்சிகள் முன்வைக்கின்ற சிறுவர் கலாச்சாரம் பற்றிக் காண்பதே இக் கட்டுரையின் நோக்கம்.

'வாழும் வழிமுறைதான் கலாச்சாரம்' என்பர். அவ்வகையில் இன்றைய சிறுவர் நிகழ்ச்சிகள் பெரும்பாலும் நகர்சார்புடைய மெட்ரிக் பள்ளி மாணவர்களைக் கணக்கில் கொண்டு தயாரிக்கப்படுவனவாக உள்ளன. இத்தகைய வட்டாரச் சிறுவர்கள் மேலை நாட்டுக் கலாச்சாரத்தோடு தம்மை ஈடுபடுத்திக் கொள்வதில் விருப்பம் மிக்கவர்களாக விளங்குகின்றனர். இதற்குப் பெற்றோர், கல்வி நிர்வாகம், கூடவே தொலைக்காட்சி போன்ற செய்தி ஊடகங்கள் முக்கியக் காரணிகளாக அமைகின்றன. எனவே இன்றைய சிறுவர்களின் கலாச்சாரமும் இத்தகைய பின்புலத்துடனே கட்டமைக்கப்படுகிறது.

சிறுவர்களும் மாதிரி நாயகனும்

சிறுவர்களுக்கான தொலைக்காட்சி நிகழ்ச்சிகளில் குறிப்பிடத் தக்க நிகழ்ச்சி 'சக்திமான்' தொடராகும். இந்நிகழ்ச்சியைப்

பல்லாயிரக்கணக்கான சிறுவர்கள் மட்டுமின்றிப் பெரியவர்களும் விரும்பிப் பார்க்கின்றனர். சக்திமான் என்ற கதாபாத்திரம் இத்தொடரின் மையப் பாத்திரம். இது மிகப் பழைய புராணக் கூறுகளினால் ஆன படைப்பாகவும் கூடவே மேலை நாட்டு அதீத மனிதன் தோற்றமாகவும் இரு வேறுபட்ட மக்கள் கலாச்சாரக் கலவை வடிவமாக விளங்குகிறது. இப்பாத்திரம் கதையில் நிகழ்த்துகின்ற சாகசங்களைச் சொல்லி மாளாது. ஆனால் தீமையை எதிர்க்கின்ற நன்னெறிப் பாத்திரமாக உருவாக்கப் பட்டிருப்பது குறிப்பிடத்தக்கது. இத்தன்மையால் 'சக்திமான் போன்று நன்மைகளைச் செய்யவேண்டும் எனச் சிறுவர்கள் எண்ணுவர்' என்பது போன்று பார்வையாளர் அர்த்தம் செய்துகொள்வது மேலோட்டமான கருத்து முடிவேயாகும்.

இக்கதாபாத்திரம் எதைச் செய்கிறது? என்ன மாதிரியான சமூக மாதிரிகளை உருவாக்குகிறது? எனக் கேள்வி எழுப்பிப் பார்த்தால் சில உண்மைகள் புரிபடும். சக்திமான் என்ற கதாபாத்திரம் அதீதத் தன்மையுடைய அதேவேளை தனியான பாத்திரம். இது காலம் தோறும் கூறப்படும் அவதாரப் புருசர்களுக்கு நிகரானது. காட்டாக அர்ச்சுனன், அசோகன், அலெக்சாண்டர், நெப்போலியன் போன்ற நாயகர்களாகக் கருதப்படுகிற பாத்திரங் களுக்கு ஒப்பானது. இதனை வேறொரு கோணத்தில் பார்த்தால் சமூக மாற்றம் அல்லது சமூகச் சீர்கேடுகளைக் களைவது போல்வன, மக்கள் சக்திகளால் அல்லாமல் அதிவீர தனிமனிதர் களால் நிகழ்த்தப்படுகின்றன எனக் கொள்ளலாம். ஆக, இத் தொடரைப் பார்க்கின்ற சிறுவர் மனத்தில் அவதாரப் புருஷன் என்கிற மாயாசால வித்தைகள் தொடர்பான சிந்தனைகள் பதியுமே அல்லாமல் மக்களுக்கான பிரச்சினைகளை மக்களே களைவர், அவர்களால் இயலும் என்கிற மனப்பாங்கு குன்றிவிட வாய்ப்புள்ளது. திரைப்பட நாயகர்களிலிருந்து சக்திமானும் தனித்தவர் இல்லை. என்றாலும் இப்பாத்திரம் புதியதொரு 'நாயகமாதிரி' வடிவமாக விளங்குகிறது. காலத்திற்கு ஏற்ப உருவாக்கப்பட்டிருக்கிறது.

இப்பாத்திரம் வாயு, அக்கினி, மின்னல் போன்ற பல்வேறு இயற்கைச் சக்திகளை உள்ளடக்கிய ஒரு படைப்பு. ஒரு வகையில் இந்தியப் புராண மரபு வழிப்பட்ட இறைப்பாத்திரங்களின் நிலை களோடு வைத்து எண்ணத்தக்க படைப்பு. தொலைக்காட்சியின்

அவதார நாயகன். இத்தகைய படைப்பாக்கத்தால் சிறுவர்கள் இயல்பாகவே புராணம் அதற்கும் முந்தைய இதிகாசக் காலக் கருத்தாடல்களைப் பின்பற்றத் தூண்டப்படுவர். அதன் தொடர்ச்சியாய் இன, மத அடிப்படையில் புராணகாலப் புருசரை நினைவில் கொண்டு வருவர். புதுமாதிரியாய்த் தோன்றும் பழைய புராணமரபுக் கருத்துகள் சிறுவர் மனத்தில் ஊன்றிவிடும். மாயத் தோற்றங்களை மனத்தில் வருவித்துக் கொள்ளும் சிறுவன் பின்னர் இளைஞனான போதும் அதீதக் கற்பனை மிதப்பிலிருந்து விடுபட இயலாமல் நடைமுறை வாழ்வில் தவிக்க வேண்டி வரும். மேலும் சமூக ஆதிக்கக் கருத்தியல்களில் அமைந்த கதைத் தொடர்களைக் காணும் சிறுவர் ஒற்றைச் சிந்தனை மனோபாவத்திற்குத் தள்ளப்படுவர்.

உலகமயமாக்கலில் சிறுவர்கள்

தற்காலத்தில் 'உலகமயமாக்கல்' என்ற பெயரில் புதிய புதிய வரவுகள் சமூகத்தில் அறிமுகமாகிக் கொண்டே உள்ளன. பிறநாட்டு மொழிகள், விரைவு உணவு முறை, இனிப்புகள், குளிர் பானங்கள், உடை அமைப்பு, மருத்துவம், செய்தி ஊடகங்களில் காட்சி அமைப்பு, கதை நிகழ்ச்சிகள் என எல்லாவற்றிலும் மேலைநாட்டுத் தாக்கம் இருக்கிறது. இச்சூழலில் தொலைக்காட்சிகள் மேலை நாட்டு உடையில் ஒப்பனையில் உடலை வளைத்துக் கால்களைப் பலகோணங்களில் அமைத்துத் தருகிற நடனம், உரக்க முழக்க மிடுகிற இசைமுறை ஆகியவற்றைச் சிறுவர்களுக்கான நிகழ்ச்சி களாக வடிவமைத்து ஒளிபரப்புகின்றன. ஓரிரு நம்மூர் நாட்டுப்புற நடனங்களுக்கும் தொலைக்காட்சியில் வாய்ப்பளிக்கப் படுவதை மறுப்பதற்கில்லை என்றாலும் ஆட்ட பாட்ட நிகழ்ச்சிகளுக்கு ஒதுக்கப்படுகிற கால அளவில் மண்ணின் ஆட்டங்களுக்கென ஒதுக்கப்படும் காலம் குறைவாகவே உள்ளது. இதன்வழி தொலைக்காட்சி முன்னுரிமையளிக்கின்ற நிகழ்ச்சிகளை எண்ணிப் பார்க்கலாம். 'தில்லானா தில்லானா' எனும் நிகழ்ச்சி இந்த வகையில் குறிப்பிடத்தக்கதாகும். இந்நிகழ்ச்சியில் பங்கேற்பதற்கெனத் தென்னிந்தியச் சிறுவர்கள் போட்டிபோட்டு ஆடுவது வியப்பாக இருக்கிறது. நிறுவனத்தார் தொலைக்காட்சியிலும், மாணவர் பயிலுகின்ற பள்ளிகளிலும் உலகமயமாக்கலை வெகுவாக முன்னெடுத்துச் செல்கின்றனர். இவ்விடத்தில் ஒரு கருத்தைக் குறிப்பிட்டாக வேண்டும். தொலைக்காட்சியில் ஒளிபரப்பப்படும்

இவை போன்ற நிகழ்ச்சிகளால் உந்தப்பட்டு, இந்திய மண்ணில் பிறந்த ஒருவன் இயல்பாகவே மேற்கத்தியக் கலாச்சாரத்தோடோ அல்லது சமசுகிருதக் கலாச்சாரத்தோடோ தன்னை இனம் கண்டு, மேல்நிலையானவனாகக் கருதிக் கொண்டு தனது இயல்பான மண்ணின் கலாச்சாரத்தைக் கொச்சை என நிராகரிக்கத் துணியும் நிலை உள்ளது. இதுபோன்று நிகழ்ச்சியைக் காணுகின்ற சிறுவர் தமது கலாச்சார வேர்களைக் காணாமல் தொலைக்காட்சி கற்பிக்கிற வேறொரு புதிய கலாச்சாரத்தைத் தனது மனத்தில் நிறுத்த முற்படின் அது இரங்குதற்குரியது.

கணினி உலகம்/இயந்திர உலகம்

தற்கால நவீன சமூகம் கணினி உலகோடு நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டுள்ளது. மனிதனுக்கும், இயந்திரத்திற்கும் இடையிலான திறனறிகின்ற செயல் காலம்தோறும் நிகழ்ந்து வருவது கண்கூடு. இவ்வகையில் தற்சமயம் கணினி இயந்திரம் x மனிதன் என்ற எதிர்வுகளுக்கிடையில் பலப்பரீட்சை நடப்பதாகக் கொள்ளலாம். தொலைக்காட்சியில் இடம்பெறும் சிறுவர் நிகழ்ச்சிகளில் கணினியின் மாயாசாலங்கள் மிகைப்படுத்தப்படு கின்றன. கதாபாத்திரங்களின் கண்களில், கை விரல்களில், மார்பில் இருந்தெல்லாம் மின்னல் போன்ற ஒளிப் பிளம்புகள் பாய்வதைக் காணலாம். கால் விரல்களால் உயர்ந்த கட்டடங்களை உடைத்தெறிவது, மனிதர் பலரை ஒரே நேரத்தில் விழுங்குவது – இவையெல்லாம் கணினி இயந்திரத்தினால் விளைந்தவை. இத்தகு விந்தைக் காட்சிகள் சிறுவர்களை ஆர்வத்துடன் காணச் செய்கின்றன. இவ்வகையான கிராபிக் உத்தி முறைகளைக் கையாள்வதினாலேயே கிருட்டிணா, ஓம் நமச்சிவாயா, சந்திரகாந்தா, தந்திர பூமி போன்ற தொடர்கள் பெரியவர்களை மட்டுமின்றி, சிறுவர்கள் வட்டாரத்தையும் தமக்கான பார்வையாளர்களாகக் கொண்டுள்ளன. ஆக, கணினி இயந்திரத்தின்வழி உருவாக்கப் படும் காட்சி அமைப்புகள் அதீதக் கற்பனையையும் எண்ணிப் பார்க்கவியலாத ஆச்சரியத்தையும் சிறுவர்களுக்கு அளிக்கின்றன. இதனால் இயந்திரத்தின் மேலான தாக்கம் அளவிடமுடியாத அளவில் சிறுவர்களின் உள்ளத்தில் வேரூன்றுகின்றது. மனித சக்தி இயல்பாகவே பின்தள்ளப்பட்டு விடுகிறது. இயந்திர சக்தியை மிகைப்படுத்திக் காட்ட முயல்கிற தொலைக்காட்சி நிகழ்ச்சிகள்

அவற்றிற்கான காலஅளவைக் கூட்டியும் மனிதனது செயல்களைக் குறைவான காலஅளவிலுமாக அமைக்கின்றன. எடுத்துக்காட்டாக, 'கேப்டன் வியோம்' என்ற தொடர் முழுக்க முழுக்க இயந்திரத்தை முன் நிறுத்துகிறது. வேற்றுக் கிரக மனிதர்களோடு வான வெளியில் போரிடுவதாக இக்கதை அமையும். கதாபாத்திரங்களின் உடை அமைப்பு, கதைநிகழும் இடம் எனக் கதைப் பின்னணி அனைத்தும் இயந்திர உலகத்துடன் கட்டப்பட்டுள்ளது. இது சிறுவர்களின் சிந்தனை ஆற்றலை மட்டுப்படுத்துகிற செயலாகவும், இயந்திரநேயத்தை வளர்க்கின்ற செயலாகவும் அமையும்.

சென்ற தலைமுறை வரை சிறுவர்கள், பள்ளிக்குச் செல்லும் காலம் தவிர்த்துத் தம் ஓய்வு நேரங்களில் கிட்டிப்புள், கண்ணா மூச்சி, குண்டடித்தல், கண்மாயிலோ, கிணற்றிலோ கரணம் அடித்தல், தொட்டு விளையாடல், பல்லாங்குழி, தாயம் போடுதல் – எனப் பருவத்திற்கு ஏற்பவும் வாழ்க்கையோடு இயைந்ததுமான விளையாட்டுக்களில் ஈடுபட்டு மனத்திற்கும் உடலுக்கும் உகந்த பயிற்சியைப் பெற்றனர். ஒவ்வொருவரும் தமக்குப் பிடித்த வகையில் நேரத்தைச் செலவிட்டனர். அச்சிறுவர்களிடையில் இயற்கை யாகவும், உயிரோட்டமாகவும் அமைந்த பரஸ்பர உறவும் இருந்தது. அதில் பன்முகத்தன்மையும் உண்டு.

ஆனால் இன்றைய தலைமுறைச் சிறுவர்களுக்குத் தொலைக்காட்சி நிகழ்ச்சிகளைக் காண்பதென்பதே மிகப் பெரிய பொழுதுபோக்காக உள்ளது. படிக்கும் காலத்தில் கூட இவர்கள் தொலைக்காட்சியின் முன் அசைவற்று அமர்ந்துவிடுகின்றனர். இங்கு எல்லாவகைப்பட்ட சிறுவர்களும் (கிராமத்தவர், நகரத்தவர்) தொலைக்காட்சி முன்வைக்கின்ற ஒருமுகப்பட்ட, வரையறுக்கப்பட்ட நிகழ்ச்சிகளையே காண்கின்றனர் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. தொலைக்காட்சியின் மீதான ஈடுபாடு அவர்களைப் புறஉலக அனுபவத்திலிருந்து பிரித்து வைக்கிறது.

பிற நிகழ்ச்சிகள்

சிறுவர்களின் அறிவு, கலைத்திறனை வளர்க்கும் முகமாய்ச் சில நிகழ்ச்சிகள் தொலைக்காட்சியில் இடம்பெறாமல் இல்லை. ஆனால் ஒரு வரையறுக்கப்பட்ட நிகழ்ச்சி அமைப்பே காணப்படு கிறது. எடுத்துக்காட்டாக 'வினாடிவினா' என்கிற நிகழ்ச்சியில்

சுதந்திரமான, எளிதான, மாணவர் ஆற்றலைத் தூண்டுகிற வினாக்கள் இடம்பெறாமல் அரசுத் தேர்வுக்கு மாணவர்களைத் தயார் செய்கிற நிலையில் பெரும்பாலும் வினாக்கள் அமைகின்றன. இந்நிகழ்ச்சியைப் பார்க்கின்ற சிறுவர்களுக்கு அது பிறிதொரு வகுப்பறை போலவே நினைக்கத் தோன்றும். இறுக்கமான மன நிலையை ஏற்படுத்தும்.

தொலைக்காட்சி நிகழ்ச்சியில் வாத்தியக் கச்சேரி செய்கிற சிறுவர்கள், அவர்களது திறமைகள் யாவும் பாராட்டத்தக்கனவாய் அமைவன. எனினும் இசை பற்றி அறியாப் பல்லாயிரக்கணக்கான சிறுவர்கள் இந்நிகழ்ச்சியைப் பார்க்க விரும்பாது முகம் சுளிப்பதைக் காணமுடிகிறது. சாதனைச் சிறுவர்களது பேட்டியும் இவ்வகையில் அமையும். செயல்முறைக் காட்சிகளாக நிகழ்ச்சிகளை அமைத் தாலும் சிறுவர் பார்த்து மகிழ இடம் உண்டு. அது இல்லாமல் ஒருவரை அமரச் செய்து கேள்விக்குப் பதிலை வரவழைத்துச் சாதனையாளரிடமிருந்து 'விசய ஞானம் பெறுங்கள்' எனப் பார்வையாளர்களாகிய சிறுவர்களிடம் விடுவதில் பயனில்லை. பேட்டி தருபவர் கூறுகின்ற கருத்துகளைக் கேட்டு அறிந்து கொள்வதில் பெரும்பாலான சிறுவர்கள் அக்கறை கொள்வதாகவும் தெரியவில்லை.

முன்னர்க்காலத்தில் ஆத்திசூடி பாடிய ஔவை, 'அறம் செய விரும்பு, ஆறுவது சினம்' எனச் சிறுவர்கள் கடைப்பிடிக்க வேண்டிய ஒழுக்கங்களைக் கற்பித்தார். சுதந்திர கால இந்தியாவில் பாரதி, 'அச்சம் தவிர், ரௌத்திரம் பயில், ஞமலி போல் வாழேல்' எனச் சிறுவருக்குத் தைரியம் கலந்து வாழ்க்கை நெறிமுறைகளை வகுத்தார். இத்தகு கவிஞர்கள் காலத்தால் வேறுபட்டாலும் அவர்கள் சிறுவர்பால் கொண்டிருந்த சிந்தனை வருங்காலத் தேச நலனின் பால் கொண்ட சிந்தனையாக இருந்தது. அச்சிந்தனைகளில் ஓர் ஒழுக்கம் இருந்தது. அறம், தைரியம் என்கிற மையப் பண்புகள் அவற்றில் உள்ளன. ஆனால் உலகத்து நிகழ்ச்சிகளை உடனுக்குடன் அறிமுகப்படுத்தவல்ல தொலைக்காட்சி, சிறுவர்களை நெறிப்படுத்துகிற சிந்தனையில் எந்த விதமான வரையறையும் (Non-Idealogical) கொண்டிருப்பதாகத் தெரியவில்லை. மேலும் தொலைக் காட்சி நிறுவனத்தை வைத்துக் கொண்டுள்ள டில்லி, சென்னை போன்ற பெருநகர மையங்கள், கேபிள் தொலைக்காட்சி போன்ற

வட்டார மையங்கள், உள்ளூர் விளம்பரச் சேனல் போன்ற குறுவட்டார மையங்கள் என இவை, அடுக்கு நிலைகளில் அமைந்து நிகழ்ச்சிகளைத் தயாரித்தளிக்கின்றன. நிறுவன அடிப்படையில் மாறுபட்டிருந்தாலும் இவற்றிடையே பொதுவான 'கருத்து மையம்' இருப்பதைக் காண முடிகிறது. அதாவது திரைப்படம், கிரிக்கெட், பாடல் காட்சி, கார்டூன் படம் என்று நிகழ்ச்சிகளை வடிவமைப்பதில் இவை ஒருங்கே செயல் படுகின்றன. இம்மையங்கள் ஒருவகையில் 'கலாச்சாரத் தொழில் மையங்'களாகச் (Cultural Industry) செயல்படுவது குறிப்பிடத்தக்கது. ஏனெனில் இம்மையங்களே சிறுவர்களின் ஓய்வு நேரத்தைத் திட்டமிடுகின்றன. பெரும்பாலும் வியப்பிலும், அதீதத்திலும் கேளிக்கையிலுமாக அவர்களது பொழுது கழியும் வண்ணம் தொலைக்காட்சி நிகழ்ச்சிகளை வழங்குகின்றன. வருங்காலச் சிறுவர்களுக்கான கலாச்சாரக் கல்வியாகவும் இதனைக் கொள்ளலாம்.

சுதந்திரத்திற்குப் பிந்தைய இந்தியாவில் காலனி ஆதிக்க மனோபாவத்தின் எச்சங்கள் இருக்கத்தான் செய்தன. இந்நிலையை மாற்றியமைப்பதாகச் சூளுரைத்து ஆட்சியைக் கைப்பற்றிய பல அரசியல் கட்சிகள் அம்மனோபாவத்தை முற்றிலும் சமூகத்திலிருந்து நீக்கியதாகத் தெரியவில்லை. இன்றைய இந்தியச் சமூகத்தினரின் அனைத்து நடைமுறைச் செயல்பாடுகளிலும் காலனி ஆதிக்க மனோபாவம் வலிந்து புகுத்தப்படுகிற நிலையே மிகுதியும் காணப்படுகிறது. இச்சூழலில் தொலைக்காட்சியும் அதனது கலாச்சாரப் பணியைச் செய்து கொண்டிருக்கிறது.

திரைப்படமும் எதார்த்தமும்

திரைப்படம்

மனித சமூகத்திற்கு வாய்த்திட்ட அரிய பெரும் கண்டுபிடிப்பு திரைப்படம் (Cinema). இது புத்திசாலித்தனம் கொண்ட கதை சொல்லிட மனித மனத்தை ஊடுருவிப் பாயவல்ல ஊடகம்; தகவல் களஞ்சியம்; பல்வேறு சுவைகளை உள்ளடக்கிய கலைத்தொகை; பொருட்களில் இயல்புகளையே மாற்றிடக்கூடிய மாயாவி; இன்னும் பல தகுதிகளைக் கொண்டது.

தற்காலத்தில் பணம் வைத்து விளையாடுவதற்கான சூதாட்டக்களமாகவும் கருத்துப் போதகர்களுக்கான மேடைத் தளமாகவும் திரைப்படம் பெருமளவில் எடுத்தாளப்படுகிறது.

திரைப்படத்தின் பார்வையாளர்கள் ஓவியம், சிற்பம், இசை, கவிதை ஆகிய கலைகளில் தேர்ச்சி பெற்றவர்கள் என்று கூற முடியாது. ஆயினும் அவர்கள் இவ் எல்லாக் கலைகளின் கூட்டு வடிவமாக விளங்கும் திரைப்படத்தைப் பார்க்கிறார்கள்; இரசிக் கிறார்கள்; புரிந்துகொள்கிறார்கள். மேலும் அவர்கள் காமிராக் கோணங்களுக்கும் கதை சொல்வதற்கமைந்த உத்திமுறைகளுக்கும் பழகிவிட்டார்கள். மொத்தத்தில் கோடிக்கணக்கான மக்களின் உள்ளம் கவர்ந்த சக்தியாகத் திரைப்படமும் பார்வையாளர்கள் அதன் பக்தர்களாகவும் நினைத்துவிட்டனர்.

எதார்த்தம்

எதார்த்தம் என்பது நடைமுறை வாழ்க்கையோடு தொடர்புடையது. தென்றலின் வருடலையும் உடலின் தொடலையும், நறுஞ்சாற்றின் வாசனையையும் திராட்சையின் சுவையையும் கதிரவனின் பல வண்ணக்கோலத்தையும் நேரடியாக அனுபவித்து அறிய இடமளிப்பது. இது மனிதரின் அனுவத்திற்கேற்ப அறிவை உருவாக்கித் தருவது. இங்கு அனுபவம் என்பதை மிகப் பரந்த பொருளில் புரிந்து கொள்ள வேண்டும். இங்கு எண்ணிலடங்காத பலதுறை அறிவுகளை உணர்வுப் பூர்வமாக உய்த்து உணரமுடியும். மேலும் இது இன்பங்கள், துன்பங்கள், ஏக்கங்கள், எதிர்பார்ப்புகள், வக்கிரங்கள், அதிகாரங்கள் போன்ற வற்றை ஒரே வடிவத்தில் இல்லாமல், வரையறுக்கப்பட்ட எல்லைக்குள் இல்லாமல் பல சந்தர்ப்பங்களில் பலவடிவங்களில் உண்மையான தோற்றத்தில் உணர்வதற்கு வழிசெய்வது.

எனவே எதார்த்தம் என்பது இயல்பானது; உண்மையானது; வரையறை அற்றது; இயக்கமுள்ளது; வாழ்க்கையாகவே விளங்குவது. இங்ஙனம் இருவேறு தன்மைகளைக் கொண்ட திரைப்படமும் எதார்த்தமும் கருத்துப் பரிமாற்றத்தால் ஒன்றுக் கொன்று உறவுடையன. திரைப்படம் எதார்த்தத்தைப் பிரதிபலிக்கவும் திரைப்படத்தில் தாக்கம் எதார்த்தத்தில் மாற்றத்தை உண்டு பண்ணவும் செய்கின்றது.

திரைப்படம் ஒரு படைப்பு

திரைப்படம் எதார்த்தத்தின் பிரதிபலிப்பு எனக் கூறப்பட்டாலும் அது ஒரு செயற்கையான படைப்பு என்பதை நினைவில் கொள்ள வேண்டும். உண்மையில் திரைப்படம் எதார்த்த வாழ்க்கையை அள்ளித் திரையில் கொட்டுவதுபோல் தன்னைப் பாவித்துக் கொள்கிறது. அவ்வளவே. சினிமாவில் தோன்றும் அப்பா, சினிமா அப்பா; அம்மா, சினிமா அம்மா; கிராமம், சினிமா கிராமம்; கோபம், சினிமா கோபம்; காதல், சினிமா காதல்; சண்டை, சினிமா சண்டை; இதை மறக்கலாகாது. ஏனெனில் திரைப்படம் தனக்கே உரித்தான அழகியலுக்கு ஏற்பக் காட்சிகளை அமைக்கிறது. அங்கு இன்பமும் அழகுதான்; சோகமும் அழகுதான். எல்லா வகைப்பட்ட உணர்வு களும் அழகுபடக் காட்டப்பட வேண்டுமென்பதே இதன் பொருள். திரைப்படம் கதை, நடிப்பு, வசனம், காலம் என்கின்ற கூறுகள் பலவற்றைச் சில வரையறுக்கப்பட்ட எல்லைக்குள் வைத்து அவற்றைத் தேவைக்கேற்ப ஒருங்கிணைத்து உருவாக்கம் பெறுகிறது.

திரைப்படத்தில் வரும் பாத்திரங்களாகட்டும், கதைப் பின்னணியாகட்டும், வசனமாகட்டும் யாவும் நடைமுறையோடு ஒப்பிட்டு அறிந்து கொள்வதற்கான குறியீடுகளாகவே உள்ளன. இதனால் பார்வையாளன் எதார்த்தத்தில் பெறாத அனுபவத்தைத் திரைப்படத்தின் வாயிலாக இது உண்மையாக இருக்குமா? என்ற சிந்தனைப் போக்கில் பெறுகிறான். ஆக, சினிமா சிறந்த கலை வடிவம் என்று பேசப்பட்டாலும் அது எதார்த்தத்திலிருந்து முற்றிலும் விலகியதொரு படைப்பாகவே விளங்குகிறது.

படைப்பாளனின் செய்தி

திரைப்படம் என்பது பல்வேறு கலைஞர்களின் தொழில் நுட்பங்களின் வாயிலாக உருவாக்கப்படினும் அது இயக்குநர் என்ற தனி மனிதனின் சிந்தனை வெளிப்பாடாக அல்லது படைப்பாகக் கருதப்படுகிறது. திரைப்படத்தின் வெற்றி, தோல்வி மற்றும் விமர்சனங்களுக்கு ஒட்டுமொத்தப் பொறுப்பாளி இயக்குநரே ஆவார்.

இயக்குநர் தனது வாழ்க்கை அனுபவத்தை, தனக்குப் பிடித்த தகவல்களை அல்லது மக்களுக்குச் சொல்ல விரும்பிய கருத்துகளைத் திரைப்படமாகப் படைத்தளிக்கிறார் என்றாலும் இத்தகைய கருத்துகள் யாவும் இன்றைய வியாபார ஃபார்முலாக் களுக்குள் அடக்கிக் காட்டப்படுவதை மறுப்பதற்கில்லை. பல வேளைகளில் கதைக்கருத்து பின்தள்ளப்பட்டு ஆட்டபாட்டங்கள், இசை, பாலியல் காட்சிகள், உள்ளத்தைப் பிழியும் சோகங்கள் போல்வன பிரமாதப்படுத்தப்பட்டுக் காட்டப்படுவதுண்டு. தற்காலத்தில் வியாபாரப் போட்டியினால் இது போன்ற ஃபார்முலாக்கள் தங்களால் பின்பற்றப்படுவதாகக் கூறுவார் இயக்குநர்.

திரைப்படங்களில் கலப்புத் திருமணம், சாதி, ஒழிப்பு, வரதட்சணைக் கொடுமை, கூட்டுக் குடும்பச் சிக்கல், மகளிர் மேம்பாடு, பங்காளிகளின் சொத்துத் தகராறு, ஊனமுற்றோர் நலம், காதல், அரசியல் பிரச்சினை போன்ற சமூகச் சிக்கல்கள் கதைத் தேர்வுக்கு ஏற்ப முதன்மைப்படுத்திச் சொல்லப்படுகின்றன என்றாலும் இந்த முரண்பாடுகள் திரைப்படங்களில் எங்ஙனம் அமைக்கப்படுகின்றன என்பதைச் சற்றுச் சிந்தித்துப் பார்க்க வேண்டியது அவசியம். எடுத்துக்காட்டாக,

ஒருவனுக்கு இரண்டு, மூன்று மனைவிகள் இருந்தால் எப்படி இருக்கும்? (சதிலீலாவதி, கல்கி). ஒரு பெண்ணை இரண்டு பேர் காதலித்தால் எப்படி இருக்கும்? (காதல் தேசம்), புத்திசுவாதீனம் இல்லாத குழந்தை, அத்தகைய குழந்தையின் பெற்றோர் நிலை எப்படி இருக்கும்? (அஞ்சலி), முறைகேடாய்ப் பிறந்த பிள்ளைகளின் நிலை என்னவாகும்? (தளபதி, புதியபாதை), அருவாளும் பூணூலும் சந்தித்தால் எப்படி இருக்கும்? (வேதம் புதிது). இவை போன்ற முரண்பாடுகள் மிகவும் ஆர்வத்துடன் இரசிக்கக் கூடிய வகையில் ஏற்படுத்தப்படுபவை. இவற்றில் நடைமுறை இயல்பு பின் தள்ளப்பட்டு, பார்வையாளர் மெய்சிலிர்ப்பதற்கான, கேளிக்கையாகச் சிரித்து மகிழ்வதற்கான சங்கதிகளே பெரிதும் இருக்கக் காணலாம். இதனால் சமூகப் பிரச்சினைகளின் தீவிரத் தன்மை முழுக்க முழுக்க குறைக்கப்பட்டுவிடுகிறது.

அரசியல்வாதிகளைச் சுட்டுப்பொசுக்குவதன் வாயிலாக மக்கள் நாயகராகத் திரைப்பட இயக்குநர் காட்டப்படுகிறார். அவர் நடைமுறையில் சற்றும் நினைத்துப் பார்க்க முடியாத செயல்களை மக்களைத் திருப்திபடுத்தும் முகத்தான் திரைப்படத்தில் செய்து காட்டுகிறார்.

பாலியல் தொடர்பான செய்திகளை நினைவூட்டல் (குறிப்பு: விளையாட்டாக ஜென்டில்மேன்), திருமணமான ஆடவரை நேசிப்பவரையும், கொச்சையாக நடந்துகொள்பவனையும், அனாதை எனக் கூறுவதன் மூலம் சமூகவிலாசம் தராமல் நழுவுதல் (காண்க சதிலீலாவதி, புதியபாதை), வெடிகுண்டுகளை வெடித்துக் கார், ஜீப், அரங்கமைப்பு போன்றவற்றை நொறுக்குவது இதனால் இலட்சக்கணக்கான ரூபாய்ச் செலவுகளைப் பார்வையாளர்கள் நினைவிற்குக் கொண்டுவந்து அவர்களை வியப்பில் ஆழ்த்துதல் (காண்க: கேப்டன் பிரபாகர், மாநகர காவல்) போல்வன நிகழ்கின்றன. இதனை வியாபார உத்திக்கான செய்தி என்று கூறாமல் சமூகப் பிரச்சினை குறித்த செய்தித்தாள் எனக் கூற இயலுமா?

ஆக, திரைப்படம் என்கிற மிகச் சிறந்த தகவல் ஊடகத்தை இயக்குநர்கள் முழுக்க முழுக்க வியாபாரக் களமாக மாற்றி விட்டார்கள். திரையில் ஜிக்கு ஜிக்கு ஆட்டங்கள், முக்கல் முனகல் பாடல்கள், பாசத்தால் உள்ளம் கசியும் காட்சிகள், இரட்டை அர்த்த வசனங்களால் உண்டாக்கப்படும் நகைச்சுவைகள், இரத்தம் பீச்சியடிக்கும் சண்டைகள், வெடிகுண்டிற்கு இறையாகும் வீடுகள், கார், ஜீப்கள், பெண்களின் அங்கலாவண்யங்கள், இத்யாதி செய்திகள் இயக்குநரின் மூளைக்கசங்களில் வெளிப்படையாகவும் அக்கறையுடனும் காட்டப்படுகின்றன.

எனவே அசாதாரணத் தன்மைகள் மட்டுமே மலிந்து கிடக்கக் கூடிய திரைப்படங்களை இயக்குநர் தெரிவு செய்து அதன்வழி சமூகப் பிரச்சினையைக் காட்டுகிறார் எனலாம். இப்படி காட்டும் போது சகப் பிரச்சினையும் இயல்பாகவே பிரம்மாண்டங் களில் மூழ்கி அது வேறுவிதமாக வடிவம் கொண்ட சகப் பிரச்சினையாகச் சுரத்தில்லாமல் போகிறது.

பார்வையாளரின் நுகர்வு

இயக்குநர் ஒரு கதையைத் தெரிவு செய்யும்போதே அக்கதைக்கான பார்வையாளர் வட்டாரத்தையும் கவனத்தில் கொள்கிறார். எடுத்துக்காட்டாக நாட்டுப்புறப் பாட்டு, கிழக்குச் சீமையிலே, விவசாயி மகன், பொன்னுமணி போன்ற படங்கள் அதிகபட்சமாகக் கிராமப்புற மக்களைப் பார்வையாளர்களாகக் கொண்டவை. காதல் தேசம் பெரிதும் இளைஞர் சமூகத்தை அதிலும் குறிப்பாக மாணவர் சமூகத்தைப் பார்வையாளர்களைக் கொண்டது. மின்சாரக் கனவு, இருவர் போன்ற படங்கள் நகர்ப்புற மத்தியதரக் குடும்பப் பார்வையாளர்களைக் கொண்டவை.

இதுபோல் பார்வையாளர் விகிதாச்சாரங்கள் ஒவ்வொரு திரைப்படத்தின் கதைகளுக்கேற்ப மாறுபட வாய்ப்புண்டு.

இங்ஙனம் பார்வையாளர் வட்டாரத்தை மனத்தில் கொண்டு எடுக்கப்படும் திரைப்படங்கள் அந்தந்த வட்டாரப் பார்வையாளர்களின் பொதுமைப்பட்ட மனஉணர்வைத் தேடிக் கண்டுபிடித்து அவ்வுணர்வு வெளிப்படும்படியான காட்சிகளுடனே உருவாக்கப்படுகின்றன.

ஜென்டில்மேன் படத்தில் சத்துணவுக் கூடத்தில் வேலை பார்க்கும் தாய் தனது மகனின் படிப்புச் செலவிற்காகத் தன் உயிரை மாய்க்கும் காட்சியும் வேலைக்குச் செல்லும் பெண்களைச் சில்மிஷம் செய்யும் ஆடவரைச் சங்கிலியால் பிணைத்துத் தண்டிக்கும் 'மகளிர் மட்டும்' படக்காட்சியும் இதற்குச் சான்றாவன. இத்தகைய காட்சிகள் ஏழைத் தாய்மார்களையும் நகர்ப்புறத்தே வேலைக்குச் செல்லும் பெண்களையும் நிச்சயமாகப் பாதிக்கும் என்பதில் சந்தேகமில்லை. இத்தகைய ஓரிரு காட்சிகள் பார்வை யாளர்களின் அடிமன உணர்வைக் கிளர்ந்தெழச் செய்வதற்காகவே எடுக்கப்படுகின்றன. வேறு வார்த்தையில் கூறுவதானால் அக்காட்சிகள் அவர்களைத் திருப்திப்படுத்துவதாகப் பாவனை செய்கின்றன. உண்மையில் அவை எதார்த்தத்தை அதன் தன்மையிலிருந்து மாற்றிப் புதிய திரைப்பட எதார்த்தத்தைப் படைக் கின்றன. பொதுமைப்படுத்தப்பட்ட சிந்தனையின் அடிப்படையில் காட்சியோ, பாத்திரமோ உருவாக்கப்படும்போது (பார்வையாளரில் ஒருவர் இயல்பாகவே அத்தகைய சிந்தனை இல்லாதவராயினும்) அவர்கள் அத்தகையவர்களே என்று பார்வையாளர் வட்டாரத் திற்கான பண்பினைத் திரைப்படம் கற்பிக்கிறது.

இது ஒரு புறமிருக்க, பார்வையாளர்கள் திரைப்படங்களில் தமது பிம்பத்தைத் தேடிக் கொண்டிருப்பதும் நிகழ்கிறது. பார்வையாளரில் ஒருவருக்கு இயல்பிலேயே பாடுகிற திறமை இருப்பின் பாடகர்களாகத் தோன்றும் திரைப்பட நாயகர்களைத் தமது இயல்போடு ஒப்புமைப்படுத்தி அந்நாயகரைத் தமது பிம்பமாக அல்லது இனமாக அறிகிறார். நடைமுறை வாழ்வில் கொடுமைப் படுத்தும் கணவனைப் பழிவாங்க இயலாத பெண் திரைப்படத்தில் பழிதீர்க்கும் மனைவியாக நடித்த நாயகியைத் தனது பிரதிநிதியாகக் கண்டு இன்புறுதல் உண்டு. இங்ஙனம் இனம்காணுதலின் சிலருக்கும் வெளிப்படையாகக் கூறிக் கொள்வதிலும் சிலருக்கும் மனத்தளவில் மகிழந்து கொள்வதிலும் வேறுபாடுகள் இருக்கக் கூடும். உண்மை வாழ்வில் நிறைவேறாத ஆசைகளைப் படத்தின் வழியாக நிறைவேற்றிக் கொள்ளும் பயனாய்ப் பார்வையாளர் மனத்தே இத்தகைய வேதியியல் மாற்றங்கள் நிகழ்கின்றன.

திரைப்படத்தை உண்மை எனக் கருதிப் பார்வையாளர் தமது நனவு நிலையிலிருந்து முற்றிலும் விலகிவிடுவதுதான் துரதிர்ஷ்டம். தமக்கு விருப்பமான நாயகர்களது உருவத்தைத் தமது உடலில் பச்சைகுத்திக் கொள்வதும் அவர்களுக்கே சிலை வைப்பதும் தெய்வமாகக் கொண்டு சடங்குகள் செய்து வழிபடுவதும் பார்வையாளர்களது அறியாமையை வெளிப்படுத்துகின்ற செயல் களாகும். உண்மை வாழ்வில் வெற்றி பெறமுடியாத சந்தர்ப்பங்களில் விரக்தியடைந்து கொலைகாரர்களாக மாறுவோரும், திரைப்பட நாயக நாயகியர் காதலை மனத்தில் உள்வாங்கிக் காதல் பைத்தியங் களாக வாழ்வை வீணடித்துக் கொள்வோரும் இதில் அடக்கம்.

இன்றைய தேவை

இன்றைய சூழலில் எதார்த்தத்தைத் திரைப்படம் பாவிக்கிறதா? அல்லது திரைப்படமே எதார்த்தமாகிவிட்டதா? என்கிற அளவிற்கு மனிதர் திரைப்படத்தோடு மிகவும் ஒன்றி விட்டனர். இதற்கு முக்கியமான காரணம் என்னவென்றால் மனித மூளையின் செயல்பாட்டைத் திரைப்படம் பெரிதும் கட்டுப்படுத்தி விட்டதுதான். முன்பெல்லாம் கருத்து விளக்கத்திற்கான சான்று களாக இயற்கையான அனுபவங்களையே (பழமொழி, பாடல், எதார்த்த பொருட்கள்) மனிதர்கள் உரையாடலின்போது பயன்படுத்து வதுண்டு. இன்று அது இல்லை என்றே சொல்லலாம். முற்றிலும் சினிமாக்களிலிருந்தே உதாரணங்கள் எடுத்தாளப்படுகின்றன. ஒரு திரைப்பட நாகரீகம் கொண்ட மூளையை மனிதன் ஆராதிக்கத் தொடங்கிவிட்டதையே இது காட்டுகிறது.

மனிதனது மூளைக்குள் திரைப்படப் பிம்பங்கள் அதிக மாகவே ஆதிக்கம் செலுத்தத் துவங்கிவிட்டன. வருங்காலத்தில் அவையே முழுவதும் மனிதனை வழிநடத்தக்கூடியவையாகவும், தகவல்களைக் கற்றுத் தரக்கூடியவையாகவும் ஆகிவிடும் அபாயம் உள்ளது.

இப்பின்னணியை அடுத்து நாம் செய்ய வேண்டியது யாதெனில், திரைப்படத்தை நல்லதொரு திசையில் முன்னெடுத்துச் செல்வதற்கு நாம் முயலவேண்டும் என்பதே. மனித சமூகத்தை மேன்மைப்படுத்தக் கூடிய தகவல் ஊடகமாகத் திரைப்படத்தை வடித்தெடுக்க வேண்டியதாக இன்றைய தேவை கிடைத்தற்கரிய கண்டுபிடிப்பைத் தவறான நோக்கங்களுக்குப் பயன்படுத்தி அதன் வீச்சினைக் குறைத்து அதன் இயல்பைக் கொச்சைப்படுத்துவது நல்லதல்ல.

வாழ்வில் தெரிந்துகொள்ள வேண்டிய செய்திகள் அல்லது கருத்துகள், ஏராளமாக உள்ளன. அதை விடுத்துக் குடும்ப எல்லைக்குள்ளும் அரசியல், காதல் என்ற வட்டத்திற்குள்ளும் கதைகளைப் பிரசவித்து அவற்றிற்கு நாளும் ஒரு வேடம் கட்டி, வண்ணம் தீட்டிக் கைதட்டி இரசிப்பது நம்மை நாமே பின்னுக்கு இழுத்துக் கொள்கிற செயலன்றி வேறல்ல.

பார்வையாளர்கள் மத்தியில் குறிப்பாக படித்தவர்களிடையே ஆரோக்கியமான சிந்தனைகளையுடைய சினிமா உணர்வு ஏற்படுத்தப் பட வேண்டும். அவர்களில் தொடங்கி, கிராமத்துப் பார்வையாளனுக்கும் சினிமா குறித்த விழிப்புணர்வு எடுத்துச் சொல்லப்பட வேண்டும்.

மனித மனங்களிடையே கலப்படமற்ற அன்பு நிலவவும் ஒற்றுமை வளரவும், ஒழுக்கம் மேன்மையுறவும் சிறிதும் ஆடம்பர மில்லாத அசாதாரணத்தன்மை இல்லாத இயல்பான சினிமா உருவாகிட வேண்டும். அதற்குச் சினிமா தொடர்பான கல்வி அறிவு சமூகத்திலுள்ள அனைத்துத் தரப்பு மக்களுக்கும் கிடைப்பதற்கு வழிவகை காணவேண்டும். சிறந்த சினிமாக்களை அவர்களுக்குத் திரையிட்டுக் காட்ட வேண்டும். தரமுள்ள சினிமாக்களைப் பார்ப்பதற்கான பார்வையாளர் சமூகம் பல பகுதிகளுக்கும் விரிவுபடுத்தப்பட வேண்டும். அது வளமான நாகரிகத்தை முன்னெடுத்துச் செல்வதற்கான பேரியக்க மாக உருவாகிடவேண்டும். அப்பொழுதுதான் மனித மனத்துள் புதைந்திருக்கும் 'மனிதம்' திரைப்படங்களில் கதைக்கருவாக வெளிப்படும். வக்கிரம், வன்முறை, போகம் போன்றவற்றைப் பிரமாதப்படுத்துவது குறையும். மொத்தத்தில் பார்வையாளர்களிடம் ஆரோக்கியமான பாதிப்பை ஏற்படுத்தவல்ல திரைப்படங்கள் வெளிவரும்.

நல்ல திரைப்படங்களைத் தெரிவு செய்து பார்க்கப் பார்வையாளர் பழகிவிட்டால் நல்ல கதாசிரியர், நல்ல இசை, நல்ல நடிகர், நல்ல இயக்குநர் உருவாகிவிடுவார்கள். மொத்தத்தில் திரைப்படம் மிகச் சிறந்த கலையாக மதிக்கப்படும். மனிதர்களது உயரிய நோக்கங்களுக்கு மதிப்பளிக்கும்போது அது தன்னைச் சிறந்த கலைவடிவமாக இயல்பாகவே மாற்றிக் கொண்டுவிடும். இத்தகைய மாற்றங்களே உண்மையான கருத்துப் பரிமாற்றமாக இருக்கும். இத்தேவை பூர்த்தியாகாதவரை சினிமா என்பது ஒரு பம்மாத்துக் கலையாகவே இருந்து சீரழியும் பார்வையாளர்களும் அறிவிழந்து சோரம் போவர்.

இன்றைய விளம்பரப் படங்களில் புராணக் கதைப் பாத்திரங்கள் பெறும் பங்கு

இன்றைய காலத்தில் விளம்பரங்கள் 'பகல் கனவு'களாக அறியப்படுகின்றன. இவை சுவர்களில், சுவரொட்டிகளில், பலகைகளில், துணிகளில், ஆடைகளில், ஒலிபெருக்கிகளில், வானொலிகளில், தொலைக்காட்சிகளில், திரைப்படங்களில் – எனப் பலவழிகளில் அறிமுகமாகின்றன. எழுத்துக்களாக, ஒலி, ஒளி வடிவங்களாக, இசைச் சித்திரங்களாக, திரைப் பிம்பங்களாக வடிவம் கொள்கின்றன. நுகர்வியல் தளத்தில் இவ்விளம்பரங்கள் மிகத் தேவையான, கூறாக நிலைநிறுத்தப்பட்டுவிட்டன. பல புதிய பரிமாணங்களைக் காலத்திற்கேற்ப வழங்கும் வகையில் விளம்பரங் களின் பங்களிப்பு அமைகின்றது.

இவற்றின் அவசியம்தான் என்ன? ஆராய்ந்தால், பொருள் உற்பத்தி நிறுவனம் தன்னை, தன் உற்பத்திப் பொருளைச் சந்தையில் உயர்வாகவும், குறிப்பிட்டும் காட்டிப் பயன் பெறுவதற்காக அன்றிப் பிறிதொரு பெரிய அவசியம் ஏதுமில்லை. ஒரு மனிதன் தன்னைப் புகழ்ந்து கொள்வது தொடங்கி, நுகர்பொருள் உற்பத்தி நிறுவனங்கள் தமது நுகர்பொருட்களின் சிறப்பினைப் பொதுமக்களுக்கு அளிப்பது வரையிலான எண்ணிலடங்கா வழிகளில், முறைகளில் இவை நம்மைக் கவ்வியுள்ளன.

சரி, இனி இவ்விளம்பரங்கள் நாம் கையிலெடுத்துக் காட்டும் பொருட்களின் சிறப்பினை எங்ஙனம் வலியுறுத்துகின்றன? பொது மக்களின் உள்ளத்தில் இடம்பிடிக்கின்றன? – இவை சில உத்திகளால் நிகழ்கின்றன. நமது உற்பத்திப் பொருளின் மகோன்னதத்தை நிலைநாட்டிச் சந்தையில் அதிக வருமானம் தேட நினைக்கும் ஒரு நிறுவனம் சந்தையில் பிற பொருட்களோடு போட்டி போட வேண்டியுள்ளது. இதற்காகக் 'கவர்ச்சிகள்' கலந்த நிலையில் மக்களுக்கு அவர்கள் விரும்பும் வண்ணம் விளம்பரங்களை உருவாக்குகின்றது. விற்பனைப் போட்டிகளில், விளம்பரங்களும் புதிய புதிய வடிவங்களில் கவர்ச்சி மிக்கனவாய் மக்கள் உள்ளத்தைக் கொள்ளை கொள்கின்றன. கருத்தடையாளங்களால் இவை நிறைவு செய்யப்படுகின்றன.

மக்களின் உள்ளத்தில் இடம்பிடிக்க இவ்விளம்பரங்கள் தம் பொருட்கள் பெரிதும் விற்பனையாகும் மக்கள் வட்டாரத்திற்கேற்ப உத்திகளைக் கையாள்கின்றன. அவை, பாலியல் கவர்ச்சியாகவோ, (இரு சக்கர, நான்கு சக்கர வாகனங்களை மகளிரின் அங்க இலாவண்யத்தோடு பொருந்துவதாக), நாட்டுப்புறக் கவர்ச்சியாகவோ (முடி உதிராக் கூந்தலுக்கு, தான் உபயோகிக்கும் எண்ணெய்யைப் பக்கத்து வீட்டுப் பெண்ணுக்குக் கூறுவதாக), சிறுவர் கவர்ச்சியாகவோ (விந்தை மனிதர்கள் சிறுவர்களுக்கு உதவுவதாக), மதக் கவர்ச்சியாகவோ (பிரம்மாவே தோன்றிப் பொருளைப் பரிந்துரைப்பதாக) அமைந்து வருவன.

இங்ஙனம் விற்பனைப் போட்டிக்காக உருவாக்கப்படும் விளம்பரங்கள் நுகர்வோர் வட்டாரத்தைக் கவரும் அதே வேளை சில நுட்பமான செய்திகளையும் அவை முன்வைக்கின்றன. இத் தகவல்கள் வாசித்து அறியத்தக்கன. 'வாசிப்பு' ஒவ்வொரு நுகர் வோருக்கும் தெரிய வேண்டியது அவசியம். தகவல் பரிமாற்றத்திற்கு உட்படும் எந்தவொரு செயலும் வாசிப்புக்கு உட்பட்டதே ஆகும். வாசிப்பு, தகவல் பெறுவோருக்கேற்பப் பொருள் அளிப்பதாயிருக்கும். இந்த வாசிப்புகளே விளம்பரம் செய்யப்படும் பொருட்களைத் 'தமக்குரியன' என்பதை அடையாளம் காட்டுகின்றன. நுகர்வோர் வாசித்துத் தம்மை அடையாளப்படுத்திக் கொள்வதற்கேற்ற வகையில் விளம்பரங்களும் கவர்ச்சி மிக்கனவாய்த் தோன்று கின்றன. ஆக, கருத்து ரீதியில் அமைந்த உத்திகளாக, உத்திகளால் கட்டமைக்கப்பட்ட வடிவங்களாக, தகவல் குறிகளாக விளம்பரங்கள் காட்சியளிக்கின்றன. சமூகத்தில் உள்ள ஒவ்வொருவனும் இவ் விளம்பர உத்திகளுக்குள் தன்னை இழந்தவனாகவே உள்ளான்.

இத்தகைய பின்னணியில் தொலைக்காட்சி விளம்பரங்களில் புராணக்கதைப் பாத்திரங்களின் பங்கினைப் பற்றிக் காண்போம். சில விநாடிகளில் வந்து மறையும் எண்ணற்ற விளம்பரங்களில் சிலவற்றுள் புராண, இதிகாசகாலப் பாத்திரங்களும் 'கவர்ச்சி உத்திகளு'க்கான பாத்திரங்களாக இடம்பெறுகின்றன. இது ஒரு வகையில், பொருள் உற்பத்தி நிறுவனங்கள் தங்கள் உற்பத்திப் பொருட்களுக்கான விற்பனைப் பிரதிநிதிகளாக இவ்வகைப் பாத்திரங்களை எடுத்தாள்வதைக் குறிக்கிறது. இனி இவ்வகையில் அமைந்த விளம்பரங்களையும் அவை தரும் தகவல்களையும் பற்றிக் காண்போம்.

டெல்டாகிராம் (Deltagram)

'சேய் தொலைபேசி' விளம்பரம் இது. இவ்விளம்பரத்தில் சிவபெருமான், பார்வதி சகிதமாய்க் கைலாய மலையில் அமர்ந்திருக்க நாரதர் அங்கு வந்து தேவலோகத்தினரை அழைத்துக் கூட்டம் நடத்த வேண்டும் என்றும், அவர்களை அழைத்து வர வேண்டு மென்றும் கேட்க, முருகன் தேவலோகம் விரைகிறார். ஆனால், விநாயகர் டெல்டாகிராமில் இந்திரனோடு தொடர்பு கொண்டு செய்தியைக் கூறிவிடுகிறார். விவரமறிந்த பின் முருகன் டெல்டாகிராம் உறுப்பினராகி விடுகிறார். வெகுதொலைவிற்கு மிக விரைவில் செய்தியைக் கூற இது உதவும். இது அறிவாளி களுக்குத் தெரியும். முருகனைப் போன்று விவரமில்லாதவர்கள் தான் சுற்றிச் செல்வார்கள். அவர்களும் பின் டெல்டாகிராமின் பயன்பாட்டை அறிவர். எனவே நுகர்வோர் புத்திசாலிகளாக விநாயகர் கையாண்ட உத்தியாகிய டெல்டாகிராமில் செய்திகளைப் பரிமாறிக் கொள்ள முயலுங்கள் என இவ்விளம்பரம் அறிவிக்கிறது.

கோல்கேட் (Colgate)

கும்பகர்ணன் எழாமல் தூங்கிக் கொண்டிருக்கிறான். அவனை எழுப்புவதற்குப் பல்வேறு முயற்சிகள் நடக்கின்றன. இறுதியில் ஒருவர் கோல்கேட் பற்பசைக்கு 25% தள்ளுபடி என்று அறிவித்ததும் கும்பகர்ணன் எழுந்துவிடுகிறான். ஆக, 6 மாதக் காலமும் தூங்கக்கூடிய இயல்புடையவனையே எழுப்பிவிடும் ஆவல் தரும் நற்செய்தி 25% தள்ளுபடி எனும் செய்தி. அவனும் கோல்கேட்தான் பயன்படுத்துவான் என்பது இதனால் பெறப்படும் மற்றொரு தகவல். பொது மக்கள், நாட்டு நடப்பை அறியாமல் தூங்காதீர்கள். கோல்கேட்கு 25% தள்ளுபடி என்ற செய்தியைக் கேட்டு விழித்தெழுங்கள் எனக் கூறுகிறது இவ்விளம்பரம்.

கும்பகர்ணனின் ஆழ்ந்த தூக்கத்தில்கூடக் கோல்கேட் பற்றிய நினைவு இருப்பது குறிப்பிடத்தக்கது. இதற்கு மாற்றாக விழித்திருந்தாலும் கோல்கேட் பற்றி அறியாத மக்கள் அதன் பயன் குறித்து தமது ஆழ்மனத்தில் நிறுத்துங்கள் என இவ்விளம்பரம் அறிவுறுத்துகிறது.

ராம்கோ சிமிண்ட் (Ramco Cement)

ராம்கோ சிமெண்ட்டால் உருவாக்கப்பட்ட தூண் கெட்டியாக, நினைத்து உறுதியுடன் இருக்கும். எத் தருணத்திலும் உடைபடாது. இரணியன் போன்ற அரக்கர் தலைவர்கள் உடைத்தாலும் ராம்கோ தூண் உடைவது இல்லை. புராணத்தில் கூறப்பட்ட தூண் உடைந்தது. அதன் உள்ளிருந்து அரி தோன்றினார். ஆனால் இன்றைய தூண்; அதே இரணியன் உடைக்கிறான். தூண் அவனை எதிர்க்கிற பலமுடையதாக இருக்கிறது. இதனை உடைத்தாலல்லவா பிறகு இறைவனை எதிர் கொள்வது. எனவே இரணியனது சக்திக்கு மேலான சக்தியுடையது ராம்கோ சிமெண்ட்டால் உருவாக்கப்பட்ட தூண்.

இந்தத் தூண் உள்ளும் இறைவன் இருக்கிறான். ஆயின் இரணியனைப் போன்ற திமிர் பிடித்தவர் (அறியாதவர்/பிற சிமிண்ட் உற்பத்தியாளர்) இதனை உடைக்க முற்படுகிற முதல் முயற்சி யிலேயே தோற்றுப் போய்விடுவர். இத்தூண் இறைவனுக்குக் கவசமாயிருக்கிறது; உடைபடாது உறுதியாயிருக்கிறது; எதிரி களுக்குச் சவாலாயிருக்கிறது; நல்லவர் பக்கம் இருக்கிறது.

இங்கே இன்னொரு கருத்தையும் எண்ணிப்பார்க்கலாம். ராம்கோ என்கிற நிறுவனத் தூணை உடைப்பது அவ்வளவு எளிதல்ல.

விகாசா ஆஸ்பெட்டாஸ்

முன்னது போலப் பீமன் என்கிற கதாயுத வீரனுக்கும் மேலான பலமுடையதாக விகாசா ஆஸ்பெட்டாஸ் இருக்கிறதென அது தயாரிக்கும் நிறுவனம் கூறுகிறது; விளம்பரம் செய்கிறது. நாரதர் பீமனின் கர்வத்தை அடக்கும் பொருட்டு, 'பீமா' நீ துச்சாதனனின் தொடையைக் கிழித்தாய், துரியோதனனைக் கொன்றாய் என்றெல்லாம் புகழ்ந்து கூறி ஆஸ்பெட்டாஸ் கூரையை உடைக்க உன்னால் இயலாது என்கிறார். பீமன் அதனைக் கதாயுதத்தால் உடைக்கிறான். ஆனால் அது உடைபடாது இருக்கிறது. பிறகு பீமன் அந்தக் கூரையின் பலத்தை மெச்சி 'பலே பலே!' என்று அதன் சக்திக்குப் பாராட்டுத் தெரிவிக்கிறான். இதனால் இடி, மழை, காற்று, மின்னல் போன்ற இதரப் புறத்தாக்குதலுக்கும் விழாது பாதுகாப்பளிக்கும் கூறையாய் விகாசா

ஆஸ்பெட்டாஸ் கூரை திகழும் என்பது இதனால் விளக்கமுறுகிறது. பீமன் வாயுபுத்திரன் என்பதும் இவண் நினைவுகூரத் தக்கது.

எமாமி மென்தாபிளஸ் (Emami Menthaplus)

இந்தத் தலைவலித் தைலம் பத்துத் தலை இராவணனுக்கு ஏற்படக்கூடிய தலைவலியையே தீர்த்துச் சுகமளிக்கக்கூடியது. எனவே சாதாரண மனிதர்களாகிய நாம் நம் தலைவலிக்கு அம் மருந்தில் மிகக் குறைந்த அளவே இட்டுக் கொண்டாலும் போதுமானது. குணமாகிவிடும்.

இம் மருந்து, பிற தலைவலி மருந்துகளிலிருந்து பத்து மடங்கு குணமளிக்கும் திறனுடையது – என்பதாகப் பத்துத் தலை இராவணனைக் காட்டித் தன் மருத்துவ ஆற்றலைக் கூறுகிறது. இராவணனுக்குக் குரங்குப் படைகளினால் வந்த தலைவலி மிக அதிகத் தொந்தரவு அளிப்பது. அத்தகைய தீராத் தலைவலியே இம்மருந்தால் நலமாகிறது எனில் நம் வாழ்வின் எத்தகையதொரு தலைவலிக்கும் இது ஏற்றதாகவும், வல்லமை கொண்டதாகவும் இருக்கும் என நம்பலாம் என்கிற கருத்துப் பெறப்படுகிறது. இங்கு இராவணன் என்கிற தீய கதைப்பாத்திரம் விளம்பரத்தில் எடுத்தாளப்படுவது குறிப்பிடத்தக்கது. விளம்பர உலகில் இயைபுடைய பாத்திரம் எனில் வரவேற்கப்படுகிறது; நல்ல, தீய பாத்திரங்கள் என்ற சிரத்தை இங்கில்லை.

இருசக்கர வாகனம் (Bajaj Motorcycle)

இவ் வண்டியானது அர்ஜுனனது தேரின் தொடர்ச்சியாக இன்று அறிமுகமாகி இருப்பதாக விளம்பரப் படத்தில் காட்டப்படு கிறது. முதல் காட்சியில் அர்ஜுனன் தேர் பெரிதுபடக் காட்டப்பட்டுப் பின் அடுத்த காட்சியில் பஜாஜ் வண்டியைக் காட்டுவதிலிருந்து இதனை அறியலாம். இதனால் பெறப்படுகிற கருத்தாவது; இவ்வண்டி வெற்றியின் சின்னம். பூர்வீகத்தில் இது இறைவன் கண்ணனால் செலுத்தப்பட்டது. பாரதப் போரில் வெற்றி கண்ட அர்ஜுனனின் இரதம் பல்வேறு பிம்பங்களாக மாறி இன்று ஒவ்வொரு மனிதராலும் பஜாஜ் வண்டியாகச் செலுத்தப்படுகிறது. ஆக, இவ்வண்டியை வாங்கி ஓட்டுகிற ஒவ்வொரு மனிதரும் தம்மை வெற்றியின் நாயகராக நினைத்துக் கொள்ளலாம். இறைவனால் இயக்கப்பட்ட வாகனத்தின் பாரம்பரியத்தைக்

கொண்டிருப்பதால் இவ்வண்டிக்கு இறைவனது ஆசி உண்டு. ஓட்டு பவருக்குப் பாதுகாப்பும் கூட (இறைவன்தான் அன்று தேரோட்டி யாதலால், இன்றைய மனிதர் இறை ஆத்மாக்களாகக்கூடத் தம்மை மரபு ரீதியாக நினைத்துக் கொள்ளலாம்).

ரஸ்னா (Rasna)

பாண்டவர் குடும்பத்தினர் குறிப்பாகக் குழந்தைகள் விரும்பி அருந்தி மகிழ்கின்றனர். குடும்பத்தவர் எண்ணிக்கையில் அதிகமுள்ள பெரும் கூட்டுக் குடும்பத்தினருக்கு ஏற்ற பானம் இது. நல்லவர், வல்லவர்களாக விளங்குகிற பாண்டவர் குடும்பத்துப் பானமாக இருப்பதால் இதனை அருந்துபவர்களும் அத்தகைய பண்புடையவர்களாகக் கருதப்படுவர். உருசியால் அது நல்லது; விரும்பத்தக்கது. பாண்டவர் நற்குணம் போல, பல பேருக்கும் பகிர்ந்தளிக்கிற அளவிற்கு அதிகக் குவளைகள் தரவல்லது. இது அதன் வல்லமை; பாண்டவர் திறன் போல, எனவே நன்மையும் வல்லமையும் ஒருங்கே அமையப் பெற்ற பலராலும் பகர்ந்தளிக்கிற அளவிற்கு அதிகக் குவளைகள் தரவல்லது. இது அதன் வல்லமை; பாண்டவர் திறன் போல, எனவே நன்மையும் வல்லமையும் ஒருங்கே அமையப் பெற்ற பலராலும் விரும்பத்தக்க பானம் ரஸ்னா. அரச குடும்பத்தினரே பருக ஆர்வம் காட்டுகிற இப்பானத்தை மனிதர்களாகிய நாமும் அருந்தி மகிழலாம்; தவறில்லை என்கிறது இவ்விளம்பரம்.

பத்தி (Haze)

கங்கை நீரால் தயாரிக்கப்பட்ட பத்தி இது என்பதால் இயல்பாகவே கங்கையின் புனிதத்தை இது தன்னுள் கொண்டிருக்கிறது. கங்கை நீரில் தீபம் ஏற்றி நேர்த்திக் கடன்களை நிறைவேற்றிக் கொள்வதற்கு நிகரானது இப்பத்தியை வீடுகளில் ஏற்றி வைப்பது. இந்தப் பத்தியே கங்கை நீர்; இதில் ஏற்றப்படும் தீ ஒளி; கங்கையில் செல்கிற தீபங்கள்.

தீ = தீபம் பத்தி = கங்கை நீர்

இந்தப் பத்தியைப் பயன்படுத்துவதால் புனித நீரையே வீட்டில் வைத்திருப்பதாகிறது. தினசரி கங்கையில் தீபமேற்றிய உணர்வு கிடைக்கிறது. புனிதம் நாள்தோறும் நீங்காது வீட்டில் தங்கி இருக்கிறது.

கங்கை நீரில் தயாரிக்கப்பட்ட 'சோப்'பையும் இதே மாதிரி எண்ணிப் பார்க்கலாம். புனித நீரால் மேனியைக் கழுவித் தூய்மைப் படுத்துவதற்கு நிகரானது கங்கா சோப்பால் நீராடுவது.

பத்தி (Styx)

இந்தப் பத்தியின் புகை ஓம் என்கிற ஒலிப் பின்னணியில் பரவுகிறது. 'ஓம்' என்கிற எழுத்தினை, சில சமயம் விநாயகர் உருவங்களை வரைகிறது. இவ்வகைச் சித்திரங்களால் இக் குறிப்பிட்ட பத்தி இறைத் தன்மையை உட்கொண்டதாக அல்லது தன்னுள் கொண்டிருப்பதாக அறியப்படுகிறது. புனித நீர் என்று கூறிக் கொள்கிற பிறிதொரு பத்திக்கும் மேலானது இது. இறைவனே பத்தியாக இருக்கிறார் இங்கே. அதன் புகை தெய்வீக மணம் பரப்புவது. தெய்வீகச் சித்திரம் வரைவதால் இப்பத்தியை ஏற்றி வைக்கும் இல்லங்களில் தெய்வம் குடிகொள்வதாக அர்த்தம் பெறப்படுகிறது.

ஆலா (Ala white)

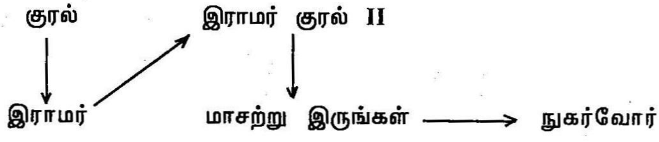
வெண்மை நிறம் பொதுவாகத் தூய்மை, புனிதத் தன்மையைக் குறிப்பதாக இருக்கிறது. அதிலும் ஆலா தரும் வெண்மை, வெண்மையிலும் உயர்ந்த வெண்மை. ஏனெனில் பிரம்மா அணியும் வெண்ணிற ஆடைக்கே வெண்மையளிப்பது இது. இதனால் முக்கடவுளரில் மூலவராய், படைப்புக் கடவுளாய் விளங்குகிற பிரம்மா ஆலாவைப் பரிந்துரை செய்கிறார் என்றால் 'வெண்மையின் பிறப்பிடம் ஆலாதான்' என இவ்விளம்பரத்தைக் காணுகிற நுகர்வோர் – அறியத் தவறமாட்டார்கள்.

டி பீர்ஸ் நகைகள் (De Beers)

இது முன்னர்க்கூறிய விளம்பரங்களுள் சற்று வேறுப்பட்டது. குரல் ஒலியின் வாயிலாக இறைவன் குறித்த கற்பனையை மீட்டெடுப்பது. அதாவது, 'ஜெய் ஹனுமான்' என்றொரு மெகா சீரியல் டிவியில் ஒளிபரப்பாகி வருகிறது. இது மிகப் பிரபலமானது. இந்நாடகத்தில் இராமருக்குப் பின்னணிக் குரலாக வந்த குரல்தான் டி பீர்ஸ் விளம்பரத்திற்கும் எடுத்தாளப்பட்டுள்ளது.

அந்தக் குரல் மென்மையாகவும், நிதானமாகவும் ஒலிப்பது முந்தைய நாடகத்தின் இறைப்பாத்திரமான இராமரை நினைவூட்டுகிறது.

இதன் தொடர்ச்சியாய் அதே குரல் 'மாசற்று இருங்கள்', 'மாசற்றே இருங்கள்' என்று டி பீர்ஸ் வைர நகைகளை அணிந்து நுகர்வோரைக் குற்றமற்றவர்களாக இருக்கச் சொல்வது (மானிடர்க்கு) இராமரே நேரில் இவ்வகை நகையை அணியக் கூறுவது போன்ற மாயத்தோற்றத்தை ஏற்படுத்துகிறது.



(De Beers) விளம்பரம்

முடிவுரை

நற்செயல் பாத்திரங்களாயினும் (பீமன், நாரதர், கங்கை) தீச்செயல் பாத்திரங்களாயினும் (இராவணன், இரணியன்) இறைப் பாத்திரங்களாயினும் (பிரம்மா, இராமர், விநாயகர், முருகன்) விளம்பரத்தைப் பொறுத்தமட்டில் அவை விற்பனைப் பொருட் களுக்கான பொதுவான பிரதிநிதிகளாகவே கைக்கொள்ளப்படு கின்றன. புராணப் பாத்திரங்கள் விளம்பர உலகில் இடம்பெறுவது வியப்பாய் இருப்பினும் அவற்றில் சில உள்ளீடான தகவல்களும் உண்டு. அதாவது, விளம்பரங்களில் இவை பங்கேற்கும்போது விற்பனைக்குரிய பொருட்களில் தமக்குரிய அடையாளங்களை நுகர்வோரும் காண்கின்றனர். வேறு வார்த்தையில் கூறுவதானால் மக்கள் பொருட்களை வாங்குவதில்லை; மாறாக, சரக்கு உலகம் உருவாக்குகின்ற சமூக உறவுகளையே வாங்குகின்றனர்.

இத்தகைய உத்திகளால் விளம்பரங்கள் மக்கள் மனத்தில் புதைந்துள்ள சமயரீதியான எண்ணத்தை உருவாக்குகின்றன; வேற்றுச் சிந்தனை வராத வண்ணம் மயக்குகின்றன. ஒரு வகையில் 'இந்து' என்ற அடையாளம் காட்டவும் செய்கின்றன. மேலும் இந்து மதம் சார்ந்த நிறுவன உற்பத்திப் பொருள் என மறைமுக அறிவுறுத்தலும் இதில் உள்ளது. எந்த அளவிற்கு மதங்களின் செல்வாக்கு அதிகமாகிறதோ அந்த அளவுக்கு மத உறவுகள் சக, அரசியல், சட்டப்பூர்வ, அரசியல், குடும்ப இன உறவுகளாகப் பரிணமிக்கத் தொடங்குகின்றன – என்பர். இத்தகைய விளம்பரத்தில் வியாபார ரீதியான மத உறவு உள்ளது.

இது ஒரு வழியில் மதக் கலாச்சார அரசியல் குறித்த வெளிப்பாடாகவும் தோன்றுகிறது.

ஏற்கெனவே மக்கள் உள்ளத்தில் படிந்திருக்கிற இதிகாச, புராணப் பாத்திரக் குறியீடுகள் இத்தகைய விளம்பரங்களின் மூலம் மீட்டெடுக்கப்படுகின்றன; தற்கால நுகர்வியல் கலாச்சாரத்திற்கேற்ப வடிவமைக்கப்படுகின்றன. முன்னரே நிலைநிறுத்தப்பட்டுள்ள புராணக் கதைப் பாத்திரக் கூறுகளுடன் தற்கால உற்பத்திப் பொருட்கள் இயைபுபடுத்தப்படும்பொழுது – குறிப்பிட்ட நுகர்பொருட்கள் இயல்பாகவே பொதுமக்கள் மனத்தில் நிலைபெற்று விடுகின்றன. இந்த இணைவால் சமகால உற்பத்திப் பொருட்கள் புராணகாலப் பாத்திரங்களுக்கு நிகரான மதிப்புடையனவாக அறியப்படுகின்றன. இது மக்கள் நம்பிக்கையால் விழைவது. 'நம்பிக்கை என்பது உடனடியாக விலக்க இயலுவதல்ல. மாறாக, நம்பக்கை இன்னொரு நம்பிக்கையின் மூலமே விளக்க இயலும்'. அதாவது இறைவன்பால் கொண்டிருக்கும் நம்பிக்கைகளால் அது தொடர்பாய் விளம்பரப்படுத்தும் பொருட்களை ஏற்றுப் பிறிதொரு அடையாளமாய் அறிமுகமாகும் சரக்கினை ஒதுக்கி விட முடியும்.

கருத்தொருமையால் தம்மை அடையாளம் காணும் நுகர்வோர் முன்பாக இத்தகு விளம்பரங்கள் மீண்டும் மீண்டும் தொலைக்காட்சியில் ஒளிபரப்பப்படும்போது அவை இயல்பாகவே பொருட்களின் நினைவை இதிகாச, புராணக் கதைக் குறியீடு களோடு தக்கவைக்கின்றன. சுருக்கமாகச் சொல்வதானால் இன்றைய விளம்பரப் பொருட்கள் இறைப் பாத்திரங்களையும் விஞ்சி மக்கள் மனத்தில் பதிந்துவிட்டன. உற்பத்திப்பொருள்/நுகர்வோர் என்ற எதிர்வுகளுக்கும் மேலாக மதக் கலாச்சார அடையாளம். நுகர்வோர் என்ற எதிர்வுகள் விளம்பர உத்திகளுக்கும் பொது மக்களின் கருத்தமைவு ஆகியவற்றிற்கும் இடையிலான உறவைக் கட்டமைக்கின்றன. சந்தையில் பொருளும் விற்பனைக்கு ஆயிற்று; அதே வேளை மதச்சார்புக் கருத்துகளும் மீட்டெடுக்கப்பட்டுவிட்டன.

காதல் திரைப்படங்கள் தமிழ்க்காதல் மரபின் குறியீடா?

சினிமா என்கிற வடிவம் தமிழகத்திற்கு அறிமுகமாகி நூற்றாண்டுக்கும் மேலாகிவிட்டது. இது புராணம், வரலாறு, சமூகச் சிக்கல், அரசியல் எனப் பல்வேறு கதைப் பொருள்களை எடுத் தாண்டிருக்கிறது. எனினும் இந்த ஒரு நூற்றாண்டுக் காலமும் – ஏன் இனி வருங்காலமும் – காதல் என்கிற கருத்தினை மையமிட்டு எடுக்கப்படும் திரைப்படங்கள் பெரும்பாலும் வெற்றிப் படங்களாக இருப்பது வியப்பை ஏற்படுத்துகிறது. தியாகராஜ பாகவதர்/டி.ஆர். ராஜகுமாரி காதல் சோடி தொடங்கி இன்றைய விஜய்/சிம்ரன் காதற்காலம் வரை காதல் திரைப்படங்கள் சலிப்பினைத் தோற்றுவிக்காது அதிக எண்ணிக்கையில் வெளிவருகின்றன என்றால் சமூகத்தில் காதலின் தேவையை வலியுறுத்துவதற்காக அவை மீண்டும் மீண்டும் புதிய புதிய கதை அமைப்புகளில் விளைந்துகொண்டே இருக்கின்றனவோ? என எண்ணத் தோன்றுகிறது.

காதல் திரைப்படங்களும் நடைமுறையும்

காதல் திரைப்படங்கள் பல்வேறு தளங்களில், நிலைகளில் வாழ்கின்ற மனித உறவுகளை முரணாய் அமைத்து அவர்கள் இடையிலான காதலை மிகச் சிரத்தையுடன் படைத்தளிக்கக் காணலாம். சான்றாக, செல்வநிலை/ஏழ்மைநிலை, மேல்நிலை/கீழ் நிலை, நகர்ப்புறம்/நாட்டுப்புறம், இந்துமதம்/வேற்றுமதம், உயர்ந்த சாதி/தாழ்ந்த சாதி, கலைஞர்/கலை விரும்புநர், முதிர்ந்த வயது/ இளவயது, ஊனமில்லாதவர்/ஊனமுற்றோர் என்பன போன்ற முரண்பாடுகளில் ஆண் பெண் இருவரையும் தகுதியால் முறைமாற்றி அமைத்து அவர்களிடையிலான காதலையும் காதல் சிக்கல்களையும் விளங்கக் காட்டி, பலதரப்பட்ட சமூக நடைமுறைத் தகவல்களை இவ்வகைத் திரைப்படங்கள் வழங்கக் காணலாம். மேலும் ஆண் பெண் இருபாலரிடைக் காதல் என்பது இன்னாரிடை தான் தோன்றும் என்பதல்லாமல் அது வரம்பற்ற தன்மையில், குறிப்பிட்டுச் சொல்ல முடியாத வகையில் தோன்றவல்லது. "யாயும் ஞாயும் யாராகியரோ" எனும் சங்கப்பாடல் இக்கருத்தை வெளிப்படுத்தும்.

மேற்குறித்த எதிர்மறைகளில் தோன்றும் காதலைத் திரைப்படங்கள் எடுத்துக்காட்டினாலும் நடைமுறையில் அவை சாத்தியமா? எனத் திரைப்படத்தைக் காணுகின்ற பார்வையாளர் எண்ணுவது இயல்பு. இந்த எண்ணம் சினிமாவின் மிகைப் படுத்தலால் விளைவதாகும். எனினும் நடைமுறையில் காதலரின் இயலாத் தன்மைக்கும் காதல் எண்ணமிருந்து காதலில் ஈடுபடத் தயங்கு வோரின் மனநிலைக்கும் சினிமா ஒரு வடிகாலாக, காதலை நிலைநிறுத்துகின்ற களமாக இருப்பதை மறுப்பதற்கில்லை. ஆண் பெண்ணுக்கிடையில் காதல் சாத்தியம் என்பதை உணரும் சமூகத்தினர் நடைமுறையில் காதல் மரபினை ஏற்க மறுப்பது உள்ளது.

தமிழ்க்காதல்

காதல் குறித்து மகாகவி பாரதியார் பல இடங்களில் கருத்துத் தெரிவித்துள்ளார். "செவ்விது செவ்விது செவ்விது காதல்" என்றும், "காதலை நான் பாட வேண்டிப் பரமசிவன் பாதமலர் பணிகின்றேனே" என்றும், "காதல் என்பதோர் கோயிலின் கண்ணே" என்றும், "காதல் செய்வீர் உலகத்தீரே" என்றும், "காலமுற்றந் தொழுதிடல் வேண்டும் காதல் என்பதோர் கோயிலின் கண்ணே" என்றும், "காதல் காதல் காதல், காதல் போயின் சாதல் சாதல் சாதல்" என்றும் காதலின் உன்னதத்தைப் போற்றிப் புகழ்ந்து கவிஞர் பாடியுள்ளார். முனைவர் வ. சுப. மாணிக்கனார், "காதலே உயர்ந்த வாழ்வு என்பது தொன்மைத் தமிழினத்தின் கோட்பாடு" என்றும், "காதல் உறவை அன்பெனவும் அருளெனவும் அறமெனவும் நட்பெனவும் கேண்மையெனவும் போற்றிப் பாராட்டினர் தமிழ் முன்னோர்[9] என்றும் அவர் கூறுகிறார்.

முன்னொரு காலத்தில் தமிழர் நாகரிகத்தின் உயரிய வாழ்வியல் கோட்பாடாகக் காதல் விளங்கியது என்பதையும் அது உலகத்திற்கே இலக்கணம் கூறத்தக்க வகையில் தமிழில் பதிவு செய்யப்பட்டிருக்கிறது என்பதையும் சங்க காலக் கவிதைகளின் வாயிலாக அறிய இயலும் காரணம் யாது? இதற்கு முனைவர் வ.சுப. மாணிக்கம் கூறும் கூற்றையே பதிலாகக் கொள்ளலாம். இவர்,

> **அகத்திணையின் தோற்றமும் நோக்கமும் அமைப்பும் எல்லாம் விளங்காது விளங்குவாரின்றி**

> மறைபட்டன. விளக்கப் புகுந்தாரும் சமயக் கல்வியாகவும் வீடுபேற்றிற்கு உரிய இலக்கிய மாகவும் அகத்திணையைத் திரித்து எழுதினர்; கற்பித்தனர். அதனால் அகத்திணை தன் உண்மையை இழந்து மாறான பொய்யேற்றம் கொண்டது.

என்கிறார். சங்ககாலத்திற்குப் பின் தோன்றிய செல்வாக்குப் பெற்ற பக்தி இலக்கியங்கள் நடைமுறையில் உள்ள மனிதக் காதலை இறைக்காதலாகக் கண்டன. இதனை விரிவாய்க் காண்போம்.

உலகியல் காதலும் இறைக்காதலும்

தமிழ்ப் பக்தி இலக்கியங்கள் தமிழ்க்காதல் மரபினை உலகு கடந்த காதலாக மாற்றிப் பரவசம் கொண்டன. இறைவனைத் தலைவனாகவும் ஏனை உலகத்துப் பெண்டிர் மற்றும் பெண்ணாகப் பாவித்துக் கொண்ட புலவர்கள் தலைவியாகவும் இருந்து காதல் மொழி பரிமாறிக் கொள்ள வழிவகை கண்டன. இது ஒரு வகையில் இயற்கைக்குப் புறம்பான அதேவேளை ஏற்கெனவே இருந்து வந்த உலகியல் காதலை மறக்கடிக்கச் செய்கிற செயலாக இருக்கக் காணலாம்.

> உடலும் உயிரும் ஒன்றுகிற உயிர்மெய்ப் புணர்ச்சியே காதல்

என்பர். ஆண்டாள், காரைக்கால் அம்மையார் போன்ற பெண்கள் நம்மாழ்வார், சம்பந்தர், சுந்தரர், அப்பர் போன்ற ஆண்கள் ஆகியோரும் இறைவனிடத்து ஓரளவு உள்ளத்தால் ஒன்றினாலும் உடலால் ஒன்றாதவொரு கற்பனைக் காதலையே படைத்தனர். இவர்களது கற்பனைக் காதல் உலகியல் காதல் போன்று பாவனை செய்தது. அது அவர்கள் இயற்றிய கவிதைகளில் அரங்கேறியது. எடுத்துக்காட்டாக,

> ஊரவர் கௌவை எருவாக அன்னை சொல்
> நீராக நீளும் இந்நோய்

என்று திருவள்ளுவர் உலகத்துப் பொதுக் காதல் உணர்வை இவ்வாறு கூறுகிறார்.

> திருவள்ளுவர் கூறும் உணர்ச்சிகளும் கற்பனைகளும் காதலரின் பண்பட்ட நெஞ்சத்தை விளக்குவனவாக உள்ளன. உடல் இன்பக் கிளர்ச்சியை மட்டும் அவர் கூறவில்லை. உடலின் கவர்ச்சியை அடிப்படையாகக் கொண்ட உயர்ந்த அன்பின் வளர்ச்சியைக் கூறுகிறார்.

என்பார் டாக்டர் மு.வ. இதே பாடலை மாதிரியாகக் கொண்டு நம்மாழ்வார்,

> ஊரவர் கௌவை எருவிட்டு அன்னை சொல் நீர்படுத்து
> ஈரநெல் வித்தி முளைத்த நெஞ்சப் பெருஞ் செய்யுள்
> பேரமர் காதல் கடல்புரைய விளைவித்த
> காரமர் மேனிநம் கண்ணன் தோழீ கடியனே

என இறைவன் கண்ணன் மேல் கொண்ட காதலாக மாற்றிப் பாடுகிறார்.

> மானிடவர்க்கு என்று பேச்சுப்படில் வாழ்கில்லேன்

என்கிறாள் ஆண்டாள். ஆயின் அவள்,

> மாதவன் தன் வாய்ச்சுவையும் நாற்றமும்
> விருப்புற்றுக் கேட்கின்றேன்

என்கிறாள்.

> பொய்கையில் சேர்ந்து மகிழ்ந்து இசை பாடுகின்ற வண்டே! என்மேல் இரக்கம் கொண்டு என் நாயகராகிய சிவபெருமானிடம் சென்று காதலால் ஏங்கும் என் நிலைமையை ஒருமுறை சொல்லமாட்டாயா?

என ஏங்கிப் பாடுகிறார் சிவன் மேல் காதல் கொண்ட நாயகியாகத் திருஞானசம்பந்தர். திருநாவுக்கரசரின்

> முன்னம் அவனுடைய நாமம் கேட்டாள்...
> தலைப்பட்டாள் நங்கை தன் தலைவன் தாளே

என்ற பாடல் இவ்வகையில் பிரபலமானது.

காதல் துறைகள், காதலை வெளிப்படுத்தும் முறைமை, காதல் உணர்வுகள் யாவும் பக்தி இலக்கியத்தைப் படைத்த

புலவர்களால் கண்ணுக்குப் புலப்படாத தெய்வத்திற்கும் மனிதருக்கும் இடைப்பட்ட காதலாக அதாவது ஒருபக்கக் கருத்தறி விப்பாக அமைந்தன. மாணிக்கவாசகரின் திருக்கோவையார், நம்மாழ்வாரின் திருவாய்மொழி, திருமங்கையாழ்வாரின் திருமடல்கள், பாவைப் பாடல்கள் எனக் கடவுளைத் தலைவனாகப் பாவித்த இலக்கியங்கள் உலகியல் கடந்த காதலுக்கு முன்னுரிமை அளித்து நடைமுறை உலகத்து ஆண் பெண் இருபாலரிடையிலான காதலைப் பின்னுக்குத் தள்ளின. இதனால் இயற்கையான தமிழ்க் காதல் மரபில் குளறுபடிகள் தோன்றின. மனிதருக்கும் மனிதருக்கும் இடையிலான காதல் அருவருப்பானதென்றும் அதனினும் உயர்ந்த காதல் ஒன்று உண்டு. அது இறைவனுக்கும் மனிதருக்கும் இடையிலான காதல். அது உன்னதமானதென்று காதல்மரபு புதுவிளக்கம் பெற்றது.

யாக்கைக்கு உயிர் இயைந்தன்ன நட்பாக

போற்றப்பட்ட தமிழ்க் காதல்மரபு புதியதொரு சமூக நடவடிக்கையால் தரம் தாழ்ந்ததாக விளக்கம் பெற்றுள்ளது. சமூகத்தில் சாதியும் மதமும் வலுப்பட அவற்றை இனங்காட்டும் குடும்பங்களும் அதனை யொட்டிய பழக்க வழக்கங்களும் முந்தைய இயற்கையான பண்பாட்டிலிருந்து மாறுபட்டதொரு நாகரீக வாழ்க்கையைத் திட்டமிட்டுக் கொள்ளத் தமிழக் காதல்மரபு புறந்தள்ளப்பட்டுவிட்டது. இன்று அது கொச்சையான நடவடிக்கையாகக் கருதப்படுகிற அளவிற்கு மோசமாகிவிட்டது.

போராடும் காதல் திரைப்படங்கள்

இங்ஙனம் ஆழப் புதைக்கப்பட்டுவிட்ட, தீண்டத்தகாத பாவமாக ஒதுக்கி வைக்கப்பட்ட தமிழ்க்காதல் மரபு தமிழ்ச் சினிமாக்களில் விடாது பின்பற்றப்படுவது மகிழ்ச்சியளிப்பதாகும். எனினும் இத்தகைய திரைப்படங்களுக்குச் சமூகத்தடைகள் பல சவாலாக உள்ளன. (எடுத்துக்காட்டாக விமர்சனங்கள், மேடைப் பேச்சுக்கள், காதலைக் குற்றமெனக் கருதும் மனோநிலை, சமூக அங்கீகாரமோ, ஆதரிப்பாரோ இல்லாமை) இத்தகைய தடைகளையும் மீறிக் காதல் படங்கள் வெற்றி பெறுவது காண்போர் மத்தியில் காதலுக்கு வரவேற்பு உள்ளதைக் காட்டுகின்றது.

காதல் திரைப்படங்கள் காதலை வலியுறுத்துகின்றன என்ற ஒற்றைப் பொருளில் அல்லாமல் அவை சமூகக்கேடுகளை

அகற்றுவதற்கான வழியாகவும் செயல்படுகின்றன என்பதைப் புரிந்துகொள்ள வேண்டும். சான்றாக இரத்தபந்த சொந்த உறவுகளைத் தக்க வைத்திட, (முறைமாமன், அம்மன்கோவில் கிழக்காலே, கிழக்குச் சீமையிலே, எஜமான், கன்னிராசி, ராஜகுமாரன்), பகைமையைத் தீர்த்திட (காதல் மன்னன், உன்னைத் தேடி, ஜோடி, டும் டும் டும், பூவெல்லாம் கேட்டுப்பார், பூவே உனக்காகத் தனது காதலை வெளிப்படுத்த முடியாவிட்டாலும் தான் விரும்பியவள் தனது உறவினரிடம் காதல்கொண்டு திருமணம் முடிக்க இருப்பதை அறிந்து ஏமாற்றமடைந்தாலும் காதலுக்காகக் காதலியின் குடும்பத்தினரைச் சேர்த்து வைத்துவிட்டுக் காதல் துறவு மேற்கொள்ளும் விஜய்யின் காதல் வித்தியாசமானது. காதலில் புதிய பரிமாணம் இது), ஏழ்மையை நீக்குவதாக (வானத்தைப்போல, படையப்பா, அண்ணாமலை), அறியாமையை நீக்குவதாக (பொற்காலம், மன்னவா, ராசுக்குட்டி, துள்ளித்திரிந்த காலம்), பணமோகத்தை அகற்றிட (அருணாசலம், உள்ளத்தை அள்ளித் தா, மாப்பிள்ளை, சகலகலாவல்லவன்), ஏற்றத்தாழ்வைப் போக்கிட (செம்பருத்தி, மின்சாரக்கண்ணா, புதுக்கவிதை, ரிக்ஷா மாமா), சாதி, மத வேறுபாடுகளைக் களைந்திட (ஜாதிமல்லி, வேதம்புதிது, அலைகள் ஓய்வதில்லை, காதல் ஓவியம், இந்திரா, பாரதி கண்ணம்மா), தன் முனைப்புகளை ஒழித்திட (குஷி, நான் அடிமையில்லை, வாலி, முகவரி), விதவை மறுமணம் (செந்தூரப் பூவே), பொருந்தா மணம் (கிழக்கு வாசல், அந்த 7 நாட்கள்) என இதன் பட்டியல் நீளும். மனித சுதந்திரத்திற்குப் பல வழிகளில் முட்டுக்கட்டைகளாக விளங்கும் நடைமுறை மரபுகள் பலவற்றை உதறித் தள்ளினாலன்றி, மீறினாலன்றித் தத்தமது சுதந்திர ஆசையை நிறைவேற்றிக் கொள்ள இயலாது என்பதால் காதலை மையமிட்ட படங்கள் அவ்வகையில் மிகுதியாக எடுக்கப்படுகின்றன.

பழமைவாதம், மூடநம்பிக்கை போன்றவற்றை நேரடியாகப் படங்களில் எதிர்ப்பிரச்சாரம் செய்வது என்பது கடினம். அப்படிப்பட்ட படங்கள் வணிகரீதியாக வெற்றி பெறாமலும் போகக் கூடும் (கடவுள், புரட்சிக்காரன்). இதனால் காதல் படங்களை எடுப்பவர்கள் சமூக மேலாதிக்கக் கருத்துகளை மீறுவதற்கு, தடைகளை உடைத்துக் கலகம் செய்வதற்குக் காதல் என்ற வாளைக் கொண்டு

சுழற்றுகிறார்கள். காதலர்களின் குரல்வழியே சமூக அடக்கு முறைகளை எதிர்க்கிறார்கள். எனவே காதல் என்பதைத் திரைப் படங்களில் கொச்சையான வடிவமாகவே பார்த்து வந்த நாம் அது ஒரு சமூக மீறலுக்காகக் குறியீடாக இருந்து வருகிறது என வாசிக்கத் தவறிவிட்டோம்.

வணிகக் கலாச்சார இடையீடு

காதல் திரைப்படங்கள் தம் கதையின் உள்ளீடாகத் தமிழ் அகமரபைத் தக்கவைத்துக் கொண்டிருக்கும் அதே வேளை வணிக ரீதியாகவோ, மிகக் கவர்ச்சியின் தேவையாகவோ சில அருவருக்கத்தக்க செயல்களும் இத்திரைப்படங்களால் நிகழ்த்தப் படுவதைக் குறிப்பிட்டாக வேண்டும். குறிப்பாகப் பெண்களின் உடல் உறுப்புகள் இங்கு மிகுந்த சிரத்தையோடும் அப்பட்டமாகவும் கவர்ச்சிப் பொருட்களாகச் சித்திரிக்கப்படுகின்றன. நடிகையின் வாய், இதழ், மார்பகம், இடுப்பு, கொப்பூழ், தொடை, குதம் முதலியனவற்றை விதவிதமான பரிசோதனைகளுக்கு ஆட்படுத்திப் பார்வையாளர்களுக்கு வழங்கப்பட்டு வருகின்றன. முப்பதாண்டு களுக்கு முந்தைய திரைப்படங்களில் கவர்ச்சிக்காக "நடனக்காரி" எனும் பாத்திரம் உருவாக்கப்பட்டாள். அதற்குப் பின் இன்று வரை கதாநாயகிகளே கவர்ச்சிக் கன்னிகளாகவும் பயன்படுத்தப்படுகின்றனர். இதற்காக வடநாட்டிலிருந்தும் திரட்சியான உடலுடைய பெண்களை வரவழைத்து நடிக்க வைப்பதுமுண்டு. எனவே இத்திரைப்படங்களில் நடிகையின் அல்லது தலைவியின் "உடல்" பார்வையாளர் கவனிக்க வேண்டிய முக்கிய இடத்தைப் பெறுகிறது.

சிற்றிலக்கியங்கள் சித்திரிக்கும் பெண் உடல்

பெண்ணின் உடல் உறுப்புகளைக் கவர்ச்சிப் பொருட் களாகக் காணச் செய்கிற செயல் தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றில் பழங்காலப் படைப்புகளில் சில இருந்தாலும், சிற்றிலக்கியக் காலங்களிலேயே மிகுதியும் பரவலாக்கப்பட்டுள்ளது எனலாம். பெண்களின் உடல் வருணனைகள் மிகவும் கவனமாக இத்தகைய இலக்கியங்களில் பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளன. தமிழரின் அழகியல் குறித்த சிந்தனையில் பெரிய மாற்றமே இக்காலத்தில் நிகழ்ந்துள்ளதெனலாம். தமக்கு அந்நியமான தமிழ் இனப்

பெண்களின் உடல்களைத் தெலுங்கினத்தவர் உளவியல் ரீதியாக இரசித்திருப்பாரோ? என எண்ணவும் தோன்றுகிறது. இது குறித்துத் தனித்த ஆய்வு செய்யவும் இடமிருக்கிறது. திரைப்பட நகரான சென்னை தொடக்கத்தில் தெலுங்கு தேசத்தின் உட்பகுதியாகவே இருந்தது குறிப்பிடத்தக்கது. திரைப்படத் தொழிலில் ஈடுபட்டோர் பலர் ஆந்திரதேசத்து மக்களாகவே இருந்துள்ளனர். சான்றாக, வாஹினி ஸ்டுடியோ, நடிகை பானுமதி நடத்திய சினிமா ஸ்டுடியோ போன்றவற்றைக் கூறலாம். இவர்கள் ஆதிக்கம் செலுத்திய சினிமா வரலாற்றில் துணிந்து கவர்ச்சி நடனங்களை ஆடிய நடிகைகள் (ஜோதிலட்சுமி, விஜயலலிதா, ஜெயமோகினி, சில்க் ஸ்மிதா, ஜோதி மீனா போன்றவர்கள்) பெரும்பாலும் ஆந்திரதேச நடிகையரே. பெண் உடல் குறித்த சிருங்கார இரசனை இவர்களின் வழியாகத் தொடங்கப் பெற்று இன்று வளர்ந்தோங்கியுள்ளது. தமிழ்க்காதல் மரபும் இத்தகு வணிகக் கலாச்சாரத்திற்குள் விடுபட முடியாது சிக்கிக் கொண்டுள்ளது.

தமிழ் அகமரபு காத்தல் அவசியம்

ஆண், பெண் கருத்தொருமித்த தமிழ்க் காதல்மரபு காக்கப்பட வேண்டுமென்றும் அது ஒரு உயர்ந்த நாகரிகத்தின் வெளிப்பாடென்றும் சாதி, மத, இன வேறுபாடற்ற தமிழினம் உருவாகக் காதல்மரபு போற்றப்பட வேண்டியது அவசியமென்றும் இயல்புக்கு மாறான, செயற்கையாக உருவாக்கப்பட்ட பிற்காலத்திய மதிப்புகளைப் பின்பற்றுவது தமிழ் மக்களின் அறியாமையென்றும் காதலை மையமிட்ட திரைப்படங்கள் குரல் கொடுக்கின்றன.

ஊரினிலே காதல் என்றால் உறுமுகின்றார்.
பாடை கட்டி அதைக் கொல்ல வழி செய்கின்றார்.
பாரினிலே காதலெனும் பயிரை மாய்க்க
மூடரெல்லாம் பொறாமையினால் விதிகள் செய்து
முறை தவறி இடரெய்திக் கெடுகின்றாரே

எனப் பாடும் பாரதி கருத்திற்குக் காதல் திரைப்படங்கள் பக்கபலமாக நிற்கின்றன. காதல் யாவரும்

செம்புலப் பெயல் நீர்போல் அன்புடை
நெஞ்சத்தினராக

வாழ்ந்திடத் தொடர்ந்து போராடி வருகின்றது. எனவே இடைக்காலத்தே தோற்றுவிக்கப்பட்ட அகத்திணைக்கு எதிரான மரபினை முற்றிலும் நீக்குவதற்காகவும் சுதந்திரமான அகமரபு காக்கப்பட வேண்டுமென்பதற்காகவும் இத்திரைப்படங்கள் தமிழ்க்காதல் மரபின் குறியீடாகத் திகழ்கின்றன எனலாம்.

பார்வை நூல்கள்

1. தமிழ்க்காதல், முனைவர் வ.சுப. மாணிக்கம்
2. பாரதியார் கவிதைகள், சுப்பிரமணிய பாரதியார்
3. இலக்கிய வரலாறு, முனைவர் மு. வரதராசனார்
4. சிற்றிலக்கிய நூல்கள்

பிற்சேர்க்கை

நாடகச் சுருக்கம்

இறைவனைக் கல்லாக்குவதும், கல்லை இறைவனாக்குவதும் மனிதர்தம் இக்கருத்து மனிதரின் மன ஒழுக்கம் சார்ந்தது. மனத்தில் ஏற்படும் நல்லெண்ணங்கள், குரூரங்களுக்குத் தகுந்தவாறு கருத்துருவங்கள் அமைகின்றன.

இந்நாடகக் கதாபாத்திரங்கள் அனைவரும் கிராமத்தவர்கள். நூறு ஆண்டுக் காலத்திற்கும் மேலாகக் குலசாமி கும்பிடப்படாமல் இருக்க, ஒரு சந்தர்ப்பத்தில் சாமி கும்பிட எண்ணுகின்றனர். பங்காளிகள் அனைவரும் அந்த நல்ல காரியத்தில் முனைப்புடன் ஒன்றிணைகின்றனர். ஆயின் மனிதர்களுக்கிடையிலான வக்கிரங்கள், ஏற்றத்தாழ்வுகள், தன்னலம் ஆகியன விஸ்வரூபம் எடுக்க, நல்லெண்ணத்தினால் எழுந்த 'சாமி கும்பிடுதல்' என்ற நோக்கம் திசை மாறுகிறது. ஒருவருக்கொருவர் மனக்கசப்புடன் போட்டி மனப்பான்மையுடன் மோதிக் கொள்ளத் துணிகின்றனர். நூறு ஆண்டுக்காலம் கல்லாய்க் கிடந்து, சாமியாக உருவெடுத்துக் களரி ஆடப்புகுமுன் அந்த நோக்கம் குலைந்து மீண்டும் சாமி 'கல்' என்ற நிலைக்குத் தள்ளப்படுகிறது.

பல கிராமங்களில் சிதறிக்கிடக்கும் பங்காளிகள் ஒன்றுசேர்ந்து பேசி மகிழவும், மனப்பரிமாற்றம் செய்துகொள்ளவும் 'களரி எடுப்பு' என்ற சாமி கும்பிடுதல் நிகழ்ச்சி ஏற்பாடாகி, இறுதியில் குலைந்து போவதுதான் இதன் மையக் கருத்து. இதன்வழி மனிதரின் வக்கிர குணங்கள் வெளிக்காட்டப்படு கின்றன.

நல்ல மனங்களாகச் சேர்ந்து செயல்படாதபோது தெய்வமும் கல்லாகிப் போகும். நல்ல நோக்கத்தோடும் செயல்படும்போது கல்லும் தெய்வமாகும்.

இந்நாடகக் கருத்தைத் தெய்வம் தொடர்பானது என்ற ஒரே நோக்கத்தோடு புரிந்துகொள்ளாமல், அரசியல், சமூகச் செயல்பாடு குறித்த பிற துறைகளிலும் பரந்துபட்ட அளவில் புரிந்து கொள்ள வேண்டும்.

நன்றி.

களரி ஆட்டம்

(மங்கலான வெளிச்சத்தில் – சிலர் – விரக்தியுடன் உரையாடுகின்றனர்)

ஆள் 1 எனக்கு இன்னும் விடிவுகாலம் பொறக்கவே இல்ல.

ஆள் 2 எந்தக் காரியத்துல எறங்குனாலும் சலிப்பே மிச்சமாயிருக்கு.

ஆள் 3 நானும் இப்படி அப்படின்னு குட்டிக்கரணம் போட்டுத்தான் பாக்குறேன். கைக்கு எட்றது வாய்க்கு கிட்டாமப் போகுது.

ஆள் 4 நம்ம பாட்டன் பூட்டனெல்லாம் நல்லா வசதியாத்தானே இருந்திருக்கான்!

ஆள் 5 பட்டி பெருகியிருக்கு! பால் செம்பு பொங்கியிருக்கு!!

ஆள் 1 நாம வசதியா இருந்தோம்கிறதுக்கு சாட்சியா இப்போ மாட்டுக் கொட்டமும், நெல்லுக் களமும் பழங்கதைகளும் தான் மிச்சமிருக்கு.

ஆள் 2 பழம் பெரும சோத்துக்கு ஆகுமா?

ஆள் 3 அந்தச் செல்வாக்கெல்லாம் இன்றில்லாமப் போனதுக்குக் காரணம்தான் என்ன?

ஆள் 4 நம்மகிட்டே ஏதோ குறை இருக்கு (மௌனம்)

ஆள் 1,2,3 குறையின்னா? என்ன குற? அதத் தீர்க்க வழி?

ஆள் 4 உங்க கேள்விக்கெல்லாம் பதில் கூற என்னால முடியாது. ஆனா, பெருங்குடி கோடாங்கி இதுக்கு பதில் சொல்ல முடியும்னு நான் நம்பறேன்.

(வெளிச்சம் பரவல்)

ஆள் 1 அப்படியா? கோடாங்கி இதுக்குப் பதில் சொல்ல முடியுமா?

ஆள் 4 சொல்ல முடியுமா... வா? அவனப்பத்தித் தெரியாது உனக்கு. அவன் அந்தரங்கம் அம்புட்டையும் வெளியில

போட்டு ஒடச்சுப்புடுவான். அவன் கண்ணில் பறக்கும் நெருப்புப் பொறியும் வாயில் நாக்கு படும் வதையும் தொண்டைக் கம்மலின் அரைகுறையாய் வெளியில் விழும் சொல்லும், சடைமுடியும், உடுக்கொலியும் சாமி அருளாகவே காட்சியளிப்பான்.

ஆள் 1,2 முயற்சி பண்ணிப் பார்ப்போமே.

ஆள் 1 சரி, நம் மனக்குறைகளுக்கான காரணத்தை அறிய எல்லோரும் பெருங்குடி கோடாங்கியைப் பார்க்கலாம்.

காட்சி – 2

(உடுக்கொலி மெதுவாக உச்சம் ஏறுகிறது. நடுவில் அமர்ந்திருக்கும் கோடாங்கி உருவம் மெதுவாக அரைகுறை ஒளியில் தெரிய வருகிறது. சாமியை நினைத்துக் கோடாங்கி உடுக்கடித்துப் பாடுகிறான். இடையே பொதுமக்கள் சிலர் வருகின்றனர். கோடாங்கி முன்பாக அவனை வணங்கி அமர்கின்றனர். பாடி முடித்த பின் இயல்புநிலைக்கு வந்து குறிகேட்போரைப் பார்த்துக் கோடாங்கி வினவுகின்றான்)

கோடாங்கி: வாங்க. என்ன சங்கதி கேளுங்க?

ஆள் 1 என்னத்தக் கேட்பது? இழந்துபோன செல்வங்கள்; இறந்துபோன மனிதர்கள், நிம்மதியில்லாத வாழ்க்கை, எங்கள் வாழ்க்கைப் பயணத்தின் அர்த்தம்தான் என்ன?

ஆள் 2 கொண்டதை இழந்து குடிமுழுகிப் போகுதய்யா? தீர்க்க வழி கூறுமய்யா.

ஆள் 3,4 ஆமா. எங்க குடி உயர வழி சொல்லுப்பா? குறை இருந்தா அதையும் கூறப்பா.

(கோடாங்கி, தலத்தில் வைத்திருந்த உடுக்கையை எடுத்துத் தட்டுகிறார். உடல் வேர்க்கிறது. கை, கால்கள் முறுக்குகின்றன. நரம்பு புடைக்கிறது. நா தழுதழுக்கிறது. கண் சிவக்கிறது. தொண்டை அடைத்த நிலையில் பேசுகிறார்).

கோடாங்கி: வாழ்ந்த குடிமங்குதேன்னு மயங்கி வந்துருக்கிற. . . அதுக்கு காரணம் தேடி அலையற . . . பதில்

கிடைக்குமான்னு . . . என்கிட்டே வந்துருக்கிறே. . .
கவலைப்படாதே . . . உன் குறைதீர வழி சொல்றேம்பா. . .

(உடுக்கொலி மீண்டும் தீவிரமாகிறது.

ஆட்கள் 1,2,3,4 சொல்லுங்க சாமி. . . .

கோடாங்கி: ஏழு—பதினாறு—வருமாச்சு
இஷ்ட தெய்வத்தை வேண்டி வணங்காத
குறையொன்று இருக்கு. . .
தெய்வமின்னா தெய்வம் — அது
மங்காத மாலுடைய கருப்பு
வணங்கினாலே (குறை) தோசம் தீரும். நேசம் வளரும்
விட்ட செல்வமெல்லாம் கூடிவரும்.
நல்ல காரியம் ஒன்று நடக்கணும். . . சொல்லுதப்பா.

ஆள் 2 இஷ்ட தெய்வத்தைத் கும்பிடாததுதான் குறையா?

ஆள் 1 நீங்க சொல்றதெல்லாம் சரிதான் சாமி. நாங்க குலங்கூடிக் கும்பிட்டு நூறு வருசங்களுக்கு மேலாயிருச்சு.

ஆள் 3 எங்க பங்காளிகளெல்லாம் வெவ்வேறு திசையில் ஊர்ல இருக்காங்க. அவுகள ஒண்ணுசேர்த்து சாமி கும்பிட முடியுமா?

ஆள் 4 இதுக்கெல்லாம் வழிதான் என்ன? முயற்சி செய்தாலும் தடையின்றி நடக்குமா?

கோடாங்கி: குலதெய்வமாம் மாலுடைய கருப்புசாமியைக் கும்பிடுங்க. உங்க குறை தீரும்னு சொல்லுதல்ல. பிறகென்ன?

ஆட்கள்1,2 இருந்தாலும் சாமி கும்பிடுற முறைபாடு தெரியாது. வயசானவுங்களும் எங்களில் கிடையாது. பக்கத்து தெருவுல உள்ள அடுத்த பங்காளிஞுக்கும், எங்க சாமி கும்பிடு முறை பற்றித் தெரியாதுங்கிறாங்க.

ஆள் 3 கோயில் வீட்டில் ஓலைச்சுவடிகள் இருந்தது உண்டு. ஆனால் அதுவெல்லாம் இப்ப செல்லரிச்சுப் போயிருச்சு.

ஆட்கள் 1,2,3,4 எப்படி நாங்க கும்பிடுவோம்.

கோடாங்கி: (உடுக்கடித்து தன்மீது அருள் இறக்குகிறார்.)

குலம் சேர வேணும். . . அதிலொரு
குறை வராது.
முறை மாறாது. . . குறை ஆகாது.
குலம் கூடி கும்பிட்டு நின்றாலே
கோடி புண்ணியம் கிட்டும். . .
மங்கா புகழோடு நானிருக்கேன்
மதிமயங்காம. . . நெனச்சத நடத்தித்தாரேன்
நடத்து

ஆள் 1 எந்தக் குறைவந்தாலும் அத நீதான் பொறுத்துக்கணும். எங்களுக்கு ஒண்ணும் தெரியாது.

கோடாங்கி: குலங்கூடிக் கும்பிட்டா
குறையொன்றும் வராது

(மூர்க்கமாக)

(கும்பிட்டு எழுகிறார்கள். கோடாங்கி அமைதியாகிறார். பிறகு பேசுகிறார்கள் இயல்பாக).

கோடாங்கி: சாமி குத்தம்தான் வேறொண்ணுமில்லை.

ஆள் 1 குலங்கூடிச் சாமிகும்பிட்டது எங்க முற்பாட்டன் காலத்துலதான்.

ஆள் 2 ஏழெட்டு ஊர்ல எங்க பங்காளிக இருக்காங்க. அவுகளிலயும் வயசானவங்க யாருமில்லை.

ஆள் 3 நூறு வருசத்துக்கு மேலென்னும்போது யாருக்கு சாமி கும்பிடுவைப் பத்தின முழு விபரம் தெரியப்போகுது?

கோடாங்கி: பக்கத்துல மத்தவங்க எப்படி கும்பிடுறாங்களோ அப்படி ஆடவேண்டியதுதான். அதெல்லாம் சாமி ஏத்துக்கிரும்.

ஆள் 4 அப்படியில்ல. எங்க சாமி பொல்லாத சாமி. சுத்தமில்லாட்டி அந்த இடத்திலேயே பலி எடுத்திடும். ரெம்பத் துடியானசாமி, அதான பயமா இருக்கு. சாமி கும்பிடுற முறைபாடே யாருக்கும் தெரியாது.

கோடாங்கி: எல்லாத்துக்கும் சாமி மேலே பாரத்தப் போட்டுட்டுக் காரியத்தை நடத்துங்க. நீங்க இப்போ நடத்துனாதான் பின்னால் உள்ள தலைமுறையாவது தெரிஞ்சிக்கிரும். இல்லாட்டி குலசாமி கும்பிடுவதே தெரியாமப் போயிரும்.

சிலர் அதுவும் சரிதான்.

கோடாங்கி: முதல்ல பங்காளிக எல்லாம் சேர்ந்து சாமி கும்பிடுவதைப் பத்திப் பேசி முடிவெடுங்க.

சிலர் நல்லது. போயிட்டு வர்றோம்.

காட்சி 3

(பல ஊரில் வசிக்கும் பங்காளிகள் ஓரிடத்தில் அமர்ந்து 'சாமி கும்பிடு' பற்றிப் பேசுதல்)

ஒருவர் ஏதோ சாமி கண்ணத் தெறந்திருக்கு. இல்லாட்டி சாமி கும்பிடுற பேச்சு வந்திருக்காது. நாமும் எல்லோருமா இப்படி கூடியிருக்கவும் முடியாது. எல்லாம் நல்லதுக்குத் தான்.

மற்றொருவர் நாலூர் பங்காளிகளும் ஓரிடத்தில் ஒண்ணாச் சேருவது எவ்வளவு பெரிய விசயம். நூறு வருசத்துக்கு முன்னாடி குலங்கூடியது. இப்பத்தான் அந்தப் பேச்சே எழுந்திருக்கு. ரொம்ப சந்தோசமா இருக்கு.

பிறிதொருவர் இந்தக் காரியத்த முன்னிட்டாவது நம்ம பங்காளிக யார் யார்னு தெரிஞ்சுக்கலாம்.

வேறொருவர் எனக்கெல்லாம் இன்னமும் சரியாத் தெரியாது. அண்ணன், தம்பி, மச்சான், மாமன் யாரு? அக்கா. . . தங்கச்சி, அத்தாச்சி யாரு? கொழுந்தியா யாருன்னு?

ஒருவர் நம்மகிட்ட ஒத்துமையும் அறிமுகமும் இருக்கணும்னு தானய்யா பெரியவுங்க அந்தக் காலத்துல எல்லோருமாச் சேர்ந்து சாமி கும்பிடு நிகழ்ச்சிய ஏற்படுத்தியிருக்காங்க. அது நடக்காம நூறு வருசத்துக்கு மேலே ஆச்சு. எனக்கே சாமி கும்பிடு விவரம் தெரியாது. அப்புறம் எப்படி சின்னப்

பயங்கலுக்கெல்லாம் தெரியும். இதெல்லாம் விடாம நடந்து வரவேண்டிய காரியமப்பா.

மற்றொருவர் சரி அதுக்கொரு நல்லநேரம் வந்திருக்கு. இனி ஆக வேண்டியதப் பத்திப் பேசுங்க.

பெரியவர் என்னங்கப்பா. எல்லோருக்கும் சாமி கும்பிடுறதுல விருப்பந்தான? மறுப்பு ஏதுமிருந்தா அல்லது சந்தேகம் குறை இருந்தா? இப்பவே சொல்லிருங்க.

ஒருவர் சாமி கும்பிடுறதுல யாருக்கும் கருத்துவேறுபாடு இல்ல. இருக்க முடியாது. ஆனா ஒரு சந்தேகம்.

பெரியவர் சொல்லுப்பா.

ஒருவர் சாமி கும்பிடுற முறை தெரியாது. நம்மல்ல எத்தனை சாமி, எந்த வகையறாவுல என்னா சாமி ஆடுச்சு. இதுகளப்பத்தி யெல்லாம் தெரியாம எப்படி?

பெரியவர் இந்தாப்பா. இதெல்லாம் பின்னாடி பேசிக்கலாம். முதல்ல எல்லோரும் சாமி கும்பிட சம்மதமாங்கிற விசயத்தை தெளிவு பண்ணிக்குவம். சரியா?

ஒருவர் சரி.

சிலர் ஆமா. ஆமா. அதான் எல்லா ஊர்க்காரர்களுக்கும் சம்மதம்னு சொல்லிட்டாங்கள்ள. அப்புறம் என்ன?

எல்லோரும் ரொம்ப சந்தோசம்.

பெரியவர் வருகிற ஞாயிற்றுக்கிழமை, நல்லநாள் நாமெல்லாரும் தாய்க் கிராமத்துல இருக்கிற கோயில் வீட்டிற்கு முன்னால் கூடுறோம். அங்க நம்முடைய சந்தேகங் களையும் அதற்கான தீர்வுகளையும் பேசித் தீர்த்துக் கிருவோம். இப்பவே அதைப் பத்தி பேசுவதும் நல்லால்ல. அதுவும் இப்படி தனியிடத்தில் கூடிப்பேசுவதும் முறையில்ல. கோயில் வீட்டுக்கு முன்னாலேயே சாமி கும்பிடுவது தொடர்பான பேச்சுக்களை வச்சுக்கலாம். என்னப்பா. எல்லோருக்கும் சம்மதமா.

முதியவர் அது சரிப்பா.

ஆள் 1 நீங்க சொன்னா சரிதான்.

பெரியவர் அப்போ ஞாயிற்றுக்கிழமை காலைல கோயில்வீட்டுக்கு முன்னால சந்ததிப்போம்.

சிலர் ஆமா. ஊருக்கு சில முக்கிய ஆளுக–அதே சமயம் வீடு தவறாம ஒருத்தரு வாங்க.

காட்சி – 4

(கோயில் வீட்டின் முன் நாலூர் பங்காளிகள் கூடியிருத்தல். பேச்சு முன்கூட்டியே தொடங்கி அதன் உச்சிநிலையில் உரையாடல் தொடர்கிறது.

ஒருவர் இப்படி பேசாம இருந்தா பிரச்சினை தீர்ந்திடுமா?

இன்னொருவர் இதென்ன பிரச்சினையாய்யா? நீதான் புரியாம பேசுற.

ஒருவர் அப்புறமென்னப்பா. நமக்குள்ள யாருக்காவது சாமி அருள் இறங்கி ஆடுனா ஆடிட்டுப் போகட்டும். நாம மனசோட ஏத்துக்குவோம்.

இன்னொரு அதெப்படியா ஏத்துக்க முடியும். என் தாத்தன் நொண்டிச்சாமி ஆடியிருக்கிறார். எங்கப்பன் இருக்குறப்ப சாமி கும்பிடல. இப்போ, அது நடக்க ஏற்பாடாகும்போது நான் தானய்யா நொண்டிசாமி ஆடணும்.

பிறிதொருவர் அதென்ன. ஒரு குடும்பத்துக்கா பட்டாபோட்டு கொடுத்துருக்கு. உனக்கு அருள் பிடிக்காட்டி எப்படி ஆடமுடியும். அதே நொண்டிச்சாமி இன்னொருத்தருக்கு இறங்கலாம். யாரு கண்டா?

வேறொருவர் இங்க பாருப்பா. இதுசாமி காரியம். சின்னப்பிள்ளத்தனமா பேசக் கூடாது. தான் தோன்றித்தனமா நடந்துக்கக் கூடாது. ஆமாம் சொல்லிப்புட்டேன்.

அடுத்து ஒருவர் வேணுமின்னா ஒண்ணு செய்யலாம். நல்லதொரு கோடாங்கியக் கூட்டியாந்துவச்சு சாமி இறக்குறது. நம்மல்ல சாமி அருள்புடிச்ச ஆடுறவுங்க ஆடட்டடும்.

ஒருவர் என்னப்பா. இந்த யோசனைப்படி நடக்கலாமா?

சிலர் அதுவும் சரிதான். எல்லாத்தையும் சாமி முன்னிலை யிலேயே விட்டுருவோம். ஆமாமா. நல்லா முறை யோடேயே போவோம். அதுதான் நல்லது. அருள்புடிச்சு ஆடுறவரு ஆடட்டும். தப்பாட்டம் ஆடுறவன் அவன் கொடுக்கிற தண்டனைய அனுபவிக்கட்டும்.

பெரியவர் அப்ப ஒரு நல்ல நாள பாருப்பா. (நாட்காட்டியை ஒருவர் எடுத்துவர நாள் குறிக்கின்றனர்)

பெரியவர் வெள்ளிக்கிழமை வர்றபோது பொண்ணு பொருசு களையும் அழைச்சிட்டு வாங்க. நம்மல்ல பெண் தெய்வமும் இருக்கு. குழந்தைகளையும் கூட்டிட்டு வாங்க. ஆள் தவறாம வரணும். அவர்களில் யாருக்காவது சாமி இறங்கலாமில்லையா? இந்தப் பேச்சு எடுத்தபிறகு எல்லோரும் ஓரளவு சுத்தபத்தமா இருக்கிறது நல்லது.

எல்லோரும் சரி. வர்றோம். அடுத்தவாரம் சந்திப்போம்

(பின்னால் சிலர் பேசிக்கொண்டே நடக்கின்றனர். . . அந்த ஊரில் ஒருத்தன் இப்படித்தான் பொய்யாகச் சாமி ஆடி, தீ சுட்டு மன்னிப்புக் கேட்டுருக்கான். அப்படி ஆடுறவன் குடும்பம் விளங்காதுப்பா. இந்தச் சாமி துடியான சாமி. இவனுக என்னமோ லேசா நெனச்சுட்டுக்கிட்டு இருக்கானுக.

காட்சி 5

(பொதுமக்கள் ஆணும் பெண்ணுமாக சிறு சிறு கூட்டமாக, பகுதி பகுதியாக வந்த கோயில் வீட்டில் சாமி கும்பிட்டுவிட்டு அவ்வீட்டின்முன் அமர்கின்றனர். பெரியவர்கள் கோடாங்கியை அழைத்து வருகின்றனர். பிறகு அவர்கள் அமர்ந்தபிறகு கோடாங்கி, தெய்வத்தை வணங்கிவிட்டு உடுக்கை எடுத்து ஒலிக்க ஆரம்பிக்கிறார். எல்லோரையும் சட்டையைக் கழற்றக் கூறுகிறார். உடுக்கொலி மட்டும் உச்சம் செல்கிறது. கோடாங்கியின் குரல்வேகம் கூடுகிறது. கூட்டத்திலிருந்து சாமி அருள் சத்தம் ஆங்காங்கே

ஆரம்பிக்கிறது. அவர்களைச் சிலர் தாங்கிப் பிடிக்கின்றனர். பின்னால் இருப்பவர்கள் ஏகலித்துப் பார்க்கின்றனர்).

கோடாங்கி ஆத்தா ஈஸ்வரியே
அகிலாண்ட நாயகியே
நீ நடந்தா அண்டம் கிடுகிடுன்னும். . .
ஒன் கைவீச்சே திசையெங்கும் மழையாகும்
கண்டு மனம் கிரங்கிப் புல்லரிக்கும்

(ஒருவர் கூட்டத்திலிருந்து உக்கிரமாக மூச்சிறைக்க, புஸ்புஸ் என்று கைகளை, உடலை முறுக்கி ஆடுகிறார். கோடாங்கி ஆட்டுவிக்கிறார். அவர் முன்பாக உடுக்கொலிக்கேற்ப அருள் வந்தவர் ஆடுகிறார். பிறகு இருவரும் உரையாடுகின்றனர்).

கோடங்கி நீ யாரப்பா?

அருள் 1 நான் தானப்பா கருப்பு

கோடாங்கி கருப்புன்னா? எந்தக் கருப்புப்பா?
சந்தனக்கருப்பா? சுத்தக்கருப்பா?
பதினெட்டாம்படிக் கருப்பா? வெளுத்த கருப்பா?
எந்தக் கருப்புன்னு சொல்லு.

(வாய் குளறி, நா இழுக்க அருளாடுபவர் முகம் இறுக. . . பேச முடியாது ஆடுகிறார். மீண்டும் கோடாங்கி பாடி உடுக்கடிக்கிறார்).

கோடாங்கி ஓங்கிய உடலாலே மலையானாய்
பொங்கிய நுரையெல்லாம் பூவானாய்
மக்களுக்கே சேவை செய்து
நிறுத்தால் கருப்பானாய்
சோலமலையானே கருப்பா
பதினெட்டாம்படியானே
டுங் டுங் டுங்

அருள் 1 அப்பா. நான் என் மக்களை காக்கவந்த கருப்புப்பா. என் பேரு மாலுடைய கருப்புப்பா. . . என் இருப்பிடம் ஊருக்கு தென் கிழக்கா இருக்கிற களத்துமேடு.

கோடாங்கி அதெல்லாம் சரி. நீதான் மாலுடைய கருப்புங்கிறதுக்கு என்ன அத்தாட்சி. உன் முந்தைய வரலாறு ஏதும் தெரியுமா? தெரிஞ்சா சொல்லு. உன்னைய நம்புறோம்.

அருள் 1 நான் மறக்காம காத்துத்தானப்பா வாரேன். என் மக்கதான் என்னை நினைக்காம கால்போன திசையில் போயி, கஷ்டங்களை அனுபவிக்குதுக. அதுக்காக நான் வருத்தபடல. என்னை நினைச்சு வர்றப்ப, என் மக்களுக்கு நான் எந்தக் குறையும் வக்காம கட்டிக் காப்பேன். . . ஏய்.

(குரவை ஒலி, கூடவே மேள ஒலி, கருப்பு உக்கிரமாக ஆடுகிறார். பிறகு அவரை ஓரிடத்தில் அமர வைத்து விடுகின்றனர்).

மக்கள் எந்த ஊர் பையன்

மேலக்குடி

நம்மல்ல யாருக்கு கருப்பு ஆடும்னு தெரியுமா?

தெரியாதே.

வேறு யாரும் ஆடியிருக்காங்களா?

தெரியாதே.

கருப்பு எல்லாருக்கும் இறங்காது. சுத்தபத்தமாக இருக்கணும். வெளையாட்டு இல்ல. சும்மாக்காச்சிக்கும் எனக்குக் கருப்பு இறங்குதுன்னு ஆடிப்புட்டு, பிறகு மாட்டிக்கிட்டு முழிக்கப்பிடாது.

ஆமாமா. தெய்வ குத்தம். குடும்பம் விளங்காம போயிரும்.

நல்லா இறங்கியிருக்கு. அப்பா கருப்பு.

(வணங்குகின்றனர்)

எங்களுக்கு நல்ல சுகத்த கொடு.

யார் ஆடுனாத்தான் என்ன? சாமி எல்லாத்துக்கும் பொதுதானே?

(அடுத்தொருவர் கூட்டத்திலிருந்து ஆடி வருகிறார். கோடாங்கி வினவுகிறார்)

கோடாங்கி: சாமி நீர் யாருன்னு தெரியலையே. சாமி.

அருள் 2 டேய். . . . நான்தாண்டா வீரணன்.
தொடுத்ததொரு வில்லையும்
எடுத்ததொரு வாளையும் நெஞ்சிலே தாங்கி என் மக்களைக் காப்பவன்டா.

கோடாங்கி எந்த வீரணன்பா? அக்கினி வீரணனா?
மாறநாட்டு வீரணனா? செம்பட்டை வீரணனா?
மங்காம்பட்டி வீரணனா?

அருள் 2 அப்பா என்ன வம்புக்கிழுக்காதே. வீம்பாப் பேசாதே. அதெல்லாம் இல்லை. நான் வீரணன். என் குடிபடைக்குத் தலைமைதாங்கிக் குலம் அழியாம, அழிவுபடாமல் பல்கிப் பெருகி வாழ வழி செய்யும் வீரணன் என் பேரு.

கோடாங்கி: மன்னிக்கணும் சாமி. உன் திசை எது? நாடு எது?

அருள் 2 எட்டுத்திசையும் என் திசைதான். நாடெல்லாம் என் நாடு தான்.

கோடாங்கி: ஒத்துக்கிறேன் சாமி. இருந்தாலும் ஒன் இருப்பிடத்தைக் குறிப்பிட்டு சொல்லுசாமி. நாளைக்கு உன் சந்நிதிக்கு மக்கள் வரணும். பூஜை நடத்தணும். உன் அருளும் கிடைக்கணும்.

அருள் 2 அப்படியாப்பா சங்கதி. என் கண்ணுக்கு நேரெதிரே சூரிய திசையப்பா. வலக்கை தென்கோடி, இடக்கை வடகோடி. என் திசை எங்கும் அனல் காற்று. ஆனா என் மக்களுக்கு அது பூங்காத்து, பூங்காவனம் என் வீடு. (அவருக்குத் திருநீறு அணிவித்துக் கோயில் வீட்டின் முன் அமர வைக்கின்றனர்).

மக்கள் வீரணன் சாமி யாருக்கு இறங்கியிருக்கு?

கீழடிக்காரவுங்களுக்காம்.

கீழடிக்காரனுக்கா?

வீரணன் சாமி நெல்லியம்பட்டிக் காரவுகளுக்குள்ள வரணும், பெரிய வீட்டுக்காரர் மகன் செல்லப்பன் தானே வீரணன் சாமி ஆடும்.

ஆனா அவங்கள்ள யாருக்கும் வீரணன் சாமி இறங்கலையா?

சாமி இறங்குனவுகளக்குத்தான் இறங்குமா?

வேறு யாருக்கும் இறங்கப்படாதா? அதான் கீழடிக் காரனுக்கு இறங்கித் தத்ரூபமா சொல்லுதே. தான் யாரு? தன் இருப்பிடம் என்ன? அப்படின்னு.

இப்போதைக்கு இது சரி. ஆனா அது முறையில்லை.

எல்லோரும் ஒரு பங்காளி தானே.

பங்காளிதான் அது யாரும் மறுக்கல. ஆனா கீழடிக்காரவுக இளையபடியா மக்க. இளைய வாரிசு. அவுகளுக்கு வீரணன் சாமி இறங்குறதில்லை. அது நியாயமில்லை.

ஆனா அவுகள்ளதான் ஒருத்தருக்கு இறங்கி யிருக்குல்ல அப்புறமென்ன?

புஸ் புஸ்ன்னு ஆடிட்டா போதுமா? வீரணன் சாமி ஆயிருமா?

இப்ப என்ன சொல்றீங்க? அந்தப் பையன் ஆடுனது பொய்ச்சாமிங்கிறீங்களா?

அது எனக்கு தெரியாது. ஆனா வீரணன் சாமி முறை மாறி இறங்கியிருக்கு.

உங்க ஊர்லதான் யாருக்கும் இறங்கலையே.

(எரிச்சலுடன்) ஆமா. இந்தப் பயலுக கோடாங்கி முன்னாடி உட்கார்ந்தாதானே அருள் வரும். இன்னும் பாதிப்பேரு வராம இருக்கானுக.

அங்க என்ன சத்தம்?

வீரணன் சாமி. நெல்லியம்பட்டிக்காரவுகளுக்கு இறங்குமாம்.

அது கீழடிக்காரவுகளுக்கு எப்படி இறங்கும்னு கேக்குறாங்க.

என்னப்பா இது புதுக்குழப்பம்?

அவுக சொல்றதும் சரிதான். ஓரிடத்துல இறங்குன சாமி இன்னொரு ஊர்க்காரவுகளுக்கு எப்படி இறங்கும். கீழடிக்காரவுகளுக்கு முன்னாள் மலைச்சாமி இறங்கி யிருக்கு. இப்போ அதை நெல்லியம்பட்டிக்காரவு களுக்கு விட்டுத் தருவாங்களா? அப்படி ஆடினா அது முறையாகதுல.

யோசிக்க வேண்டிய விஷயம்தான்.

யோவ். இப்படிப் பிரச்சினை பண்ணினா சாமி கும்பிட்டாப்லதான். ஏதோ அனுசரிச்சுப் போங்கப்பா. ஆகுற காரியத்தைப் பாருங்க.

(இதற்குள் ஒரு கூட்டம் தனியே பேசிக் கொள்கிறது)

ஒருத்தி ஆமா. ஒங்களுக்கென்னப்பா ஒண்ணும் தெரிய மாட்டீங்குது. நம்ம சாமிய அவுகளுக்கு விட்டுத்தரலாமா?

ஒருவன் அது சரிதான். ஆனா நமக்கு யாருக்கும் வீரணன் சாமி இறங்கலையா.

ஒருத்தி உடனேவா இறங்கிரும். உங்கப்பாவுக்கு இறங்கின சாமி இப்போ உனக்கு வரணும். உனக்கு வரலைன்னா உன் தம்பிக்குத் திருநீறு வையி. அவனுக்கு இறங்கிட்டுப் போகுது.

இன்னொருவன் வீரணன் சாமி நம்மல்ல மூத்தவாரிசு தான். ஆடணும் இளைய வாரிசு எப்படி ஆடலாம்?

ஒருத்தி போங்கப்பா. . . கோடாங்கி பக்கத்துல உக்காந்து நம்ம சாமிகள மனசுல நெனைச்சிட்டா அருள் தன்னாலே வந்துட்டுப் போகுது.

ஒருவன் இது சாமி காரியம் அத்தை. அருள்பிடிக்காட்டி சும்மாக்காச்சுக்கும் ஆட முடியாது.

ஒருத்தி அப்படியேவா சாமி அருள் வந்துருது. அருள் பாதி மருள் பாதி தான். அவனுக எப்படி ஆடிக்காட்டுறானுக. வாங்க வாங்க.

(திரும்பி அனைவரும் கூடி அமர்கின்றனர்)

சிறிது நேரத்தில் நெல்லியம்பட்டி கிராமத்தவர் கூட்டத்தில் இருந்த திருநீறு வைக்கப்பட்ட ஒருவனுக்கு சாமி இறங்குகிறது. ஆடுகிறார்.

(கோடாங்கி உடுக்கை எடுத்து உக்கிரமாகப் பாடுகிறார்.)

கோடாங்கி கிழக்காலும் மேற்காலும் வடக்காலும் தெற்காலும்

எக்காலும் எக்கண்டமும் எந்நாளும்

எழுந்து விழுந்து நிமிர்ந்து குனிந்து மாயமாகும்

மாயவனே மாலே, ஈசா, அம்மையே. . .

(பாடல் முடிந்த பின்பு முன் நிற்கும் சாமியாடியிடம் கோடாங்கி வினவுவது)

கோடாங்கி யாரப்பா நீ? உன் பேரு என்ன?

அருள் 3 என்னைப் பார்த்தா யாருன்னு கேட்டாய்!

கோடாங்கி தெரிந்தும் சிலவேளை தப்பாயிருதுல. நீயா உன் வாயால சொன்னா ஏத்துக்கறோம் அது தப்பில்ல. சொல்லுப்பா (குரவை ஒலி).

அருள் 3 நான்தாம்பா. நொண்டிச்சாமி. எம்மக்களோட நிலம், புலம், தோட்டம், துறவு, ஆசாபாசம், போக்குவரத்து, மனப்பிரதேசம் எல்லாத்துக்கும் எல்லையப்பா. என் எல்லைக்குள் மக்களை வச்சுக் காப்பாத்துவேன். இந்தப் பிரதேசத்துல கிழக்குக்கரை பெரிய சும்மா ஓடைமேடு என் எல்லையப்பா.

(திருநீறு தந்து அவரையும் ஒரு ஓரமாக நிறுத்தி வைத்தல்)

மக்கள் நொண்டிச்சாமி ஆடுனது யாரு?

நெல்லியம்பட்டிக்காரவுங்கதான். மலையாண்டி அண்ணன் மகனுக்குத்தான் இறங்கியிருக்கு.

ரொம்ப சரிதான். அவுக அப்புச்சிதான் நொண்டிச்சாமி ஆடுனதாகச் சொல்லுவாங்க.

இதுல ஒரு பிரச்சினையும் வராது. சாமி முறையோடயே இறங்கியிருக்கு.

இன்னும் நம்மல்ல எத்தனை சாமி இறங்கணும்?

நமக்குக் கணக்குத் தெரியாது.

பெரியவர்களுக்குத்தான் தெரியும்.

(புஸ் புஸ் என்ற நெல்லியம்பட்டிக்காரப் பையன் அருள் சரிவரப் பிடிக்காமல் இருக்கிறான். அவனை அருள் பிடிக்க எழுப்புகின்றனர். குரவையொலி ஒலிக்க, திருநீறு போட, கோடாங்கி உடுக்கொலி ஓங்க அருள் உச்சம் போகிறது).

அருள் 4 என் மக்க கலங்க வேணாம். வீரணன் நானிருக்கேன். இத்தனை காலமா என்ன நீங்க நெனக்காததால வடதிசை போயிருந்தேன். இப்ப என் மக்க என்ன வரவச்சுட்டீங்க.

கோடாங்கி இனி போக மாட்டீல.

அருள் 4 இல்லப்பா, இனி போகமாட்டேன். என் மக்கள் என்ன நினைக்காததாலதானப்பா இருப்பிடம்விட்டு போயிருந்தேன். இனி போகமாட்டேன்.

கோடாங்கி மக்கள் உங்களத் தேடிவரும்போது அவுகளுக்கு நல்ல சுகத்தைத் தரவேண்டியது உன் பொறுப்பு இல்லையா?

அருள் 4 ஆமாப்பா. நான் மறுக்கல. என் மக்கள் அங்கயும், இங்கயும் பரிதவிச்சத நினைக்க நெஞ்சு பொறுக்காமதாம்பா இருந்தேன். இனி என் மக்களுக்கு நல்ல காலம் தான். நான் துணையிருக்கேன்பா (சத்தமாக).

கோடாங்கி இதுவும் வீரணன் பேரு சொல்லுது. என்ன செய்ய?

பெரியவர் இருப்பா கேட்டுக்கிருவோம். (அமைதி பின் கூட்டத்தில் சலசலப்பு)

பெரியவர் என்னங்கப்பா. நெல்லியம்பட்டிகாரவுகளுக்கும் வீரணன் சாமி இறங்குது. கீழடிக்காரவுகளுக்கும் வீரணன்சாமி இறங்கியிருக்கு. இப்ப என்ன பண்ணலாம்?

கீழடியார் அதெப்படி ஒரு சாமி ரெண்டு பேருக்கு இறங்குது? நல்லா புடிச்சுக் கேளுங்க.

நெ.பட்டி எங்கள்ளதான் வீரணன் சாமி இறங்கறது வழக்கம். எங்க வகையில பெரிய அப்புச்சி வீரணன் சாமி ஆடியிருக்காரு. எங்கள்ள மூத்த பையனுக்கு வீரணன்னு தான் பெயர் வக்கிறது வழக்கத்தில் உள்ளது.

பெரியவர் உங்க ரெண்டுபேர்ல யாராவது விட்டுக் கொடுத்தா நல்லது. அப்பத்தான் அடுத்த காரியம் நடக்கும்.

கீழடி அது எப்படிங்க விட்டுக்கொடுக்க முடியும். இதென்ன விட்டுக் கொடுக்கிற விசயமா? ஒருத்தருக்குத் தத்ரூபமா வீரணன்சாமி இறங்கியிருக்கு. பேரு, இடம், வரலாறு எல்லாம் சொல்லுது. சும்மா ஒரு மனுசன் சொல்ல முடியுமா? சாமி அருள்லதான் அது சாத்தியமாகும்.

நெ.பட்டி அப்போ எங்கள்ள ஆடினவன் பொய்ச்சாமி ஆடுனாங்கிறியா?

பெரியவர்கள் இருங்கப்பா, சத்தமெல்லாம் போட்டுக்க வேணாம்.

நெ.பட்டி வீரணன் சாமி எங்கள்ள ஆடுறதுதான் வழக்கம். தேவையில்லாத புதுப் பிரச்சினையைக் கொண்டு வராதீங்க.

கீழடி இல்லைன்னு எப்படிச் சொல்லமுடியும். நூறு வருசத்துக்கு முன்னாடி கச்சைக்கட்டி ஆடியிருக்காங்க. அதுல இன்னாருதான் ஆடுனான்னு சொல்ல முடியுமா?

நெ.பட்டி வாஸ்தவந்தான். ஆனா நூறு வருசமா. . . ஒரு பங்காளி வகையறாவுல வீரணன் பேரு வக்கிறதும்,

வீரணன் சாமி ஆடுவதா உள்ள வாய்மொழிக் கதையும் வழக்கில் அது உங்களில் இல்லாம இருக்கிறதும் எல்லாம் பொய்யா? ஏன் இந்த ஊர்க்காரருக்குத் தெரியாதோ?

பெரியவர் உண்மைதானப்பா. நெல்லியம்பட்டிகாரவுக ஆடுறது தான் முறை. உங்களதான் ஆடினதாச் சொல்லுவாங்க.

கீழடி வீரணன்சாமி இவுகள்ள முதலிலேயே இறங்கி இருக்கலாமுல்ல.

பெரியவர் இந்தா, இதெல்லாம் சொல்லப்படாது. சாமி டயத்துக்கா வரும். அது வரும்போதுதான் வரும். ஒங்கள்ல ஆடுனவரு வீரணன்சாமின்னு பேரச் சொன்னதுதான் தப்பு. மலைச்சாமின்றிருந்தா இப்போ இவ்வளவு குழப்பமில்லை.

(மௌனம்)

(பிறகு சிலர் ஒரு கூட்டமாகக் கூடி இருந்து பேசி வருகின்றனர்)

பெரியவர் இந்தாங்கப்பா. ரெண்டு ஊர்க்காரவுகளுமே ஆடுனவுங்க ஆடட்டும். ஆனா கீழடிக்காரவுங்க அக்கினி வீரணனை வச்சுக்கட்டும். அக்கினிவீரணன் நம்மல்ல ஆடுறது உண்டுதான். என்னப்பா சொல்றீங்க.

பெரியவர் இப்படிலே சிக்கல் பண்ணிக்கிட்டே இருந்தா சாமி கும்பிடறது இந்தச் சென்மத்துக்கும் நடக்காது. ஏதாவது விட்டுக் கொடுத்து அனுசரித்துப் போனாத் தான் உண்டு. கேட்டுச் செய்யுங்கப்பா. இன்னும் எத்தனையோ குழப்பம் இருக்கத்தான் செய்யும். எப்படியாவது நம்ம தலைமுறையில நடத்தியிரணும். பிறகு சரி பண்ணிக்கலாம். (அடிப்படை சரியா இருந்தாத்தானய்யா! ஒழுங்கு பண்ணிட்டு, அதுக்குப் பின்னால ஆடுனா சரி. எல்லாத்தையும் மொழுகிக்கிட்டு... திருட்டுப்பயலுக. 'எல்லாம் அவன் செயல்' எனச் சிலர் புலம்புதல்)

(மௌனம்)

கீழடி அப்புறமென்ன. நாங்க அக்கினிவீரணன் ஆடிக்கிர்றோம். இதுல ஏதும் குழப்பமிருக்கா?

சிலர் அக்கினி வீரணன்சாமி இவுகள்ள கிடையாதுன்னு சொல்வாக.

அப்புறம் யாருதான் ஆடுனா?

தெரியல.

பேசாம இருங்கம்மா. ஏதாவது பேசி குழப்பத்த உண்டு பண்ணாதீங்க.

சரியா இருக்க வேணாமா.

எதுலதான் சரியா இருக்கு. அப்படியும் இப்படியும் தான். எல்லாம் சாமி பாத்துக்கும்.

அதுவும் சரிதான்.

பெரியவர் இன்னும் நம்மல்ல ஆயி சாமிதான் பாக்கி. பொண்ணுகல்ல யாருக்காவது இறங்குனா அதுக கோடாங்கி பக்கத்துல உட்காரலாம். வாங்கம்மா. (பெண்கள் சிலர் கையெடுத்துக் கும்பிட்டபடி அமர்ந் திருத்தல், கோடாங்கியின் உடுக்கொலி மெல்ல உச்சம் செல்லுதல்)

கோடாங்கி அன்னையே அம்பிகையே மீனாம்பா
ஆத்தா ஈஸ்வரியே மகமாயி
காளி நீலி சூலி வைரவித்தாயே
பாமரர் குறை தீருமம்மா! டுங் டுங் டுங்

(ஒரு பெண் ஆடிவரல். குரவை ஒலி, மேளச் சத்தம் கூடுகிறது. ஒரு பெண் ஆடிவரும்போதே இன்னொரு பெண்ணும் சாமி இறங்கி ஆடுகிறாள். இருவரும் ஆக்ரோஷமாக ஆடி மேடை முன் வருகிறார்கள்).

கோடாங்கி அம்மா தாயே. . . இப்படி ஒரே நேரத்தில் இறங்கி வந்தா. இந்த ஏழைக் கோடாங்கி யாரிடம் கேட்பேன் பேசுவேன்.

(இருவரும் ஆடுதல், சத்தம் எழுப்புதல், கூட்டம் குரவை ஒலி எழுப்புதல்)

பெண் 1 ஏய்! நான்தான்டா ஆயி.

கோடாங்கி ஆகட்டும் தாயி.

பெண் 2 அப்பா . . . நான் . . . ஆயிப்பா.
கிழக்குப்புறம் வடக்குக் கோடியிலிருந்து
நடையா நடந்து இந்த இடத்துல தங்கிட்டேன்பா

கோடாங்கி கூறு தாயி.

பெண் 2 இன்னவரைக்கும் என்னிடத்தில வர்ற மக்களுக்கு தாகம் தீர்க்கும் வற்றாத நீராய் வாசம் செய்கிறேனப்பா. (இந்தக் காட்சியை சேவல் சண்டை போல அமைக்கலாம்).

(பெண் 1 அவள் பக்கத்தில் அவள் ஊர் கூட்டத்தினர் குரவை ஒலி எழுப்பி வேகம் கூட்டுகின்றனர். அவளும் வேகம் கொள்கிறாள்)

பெண் 1 என் மக்கள் இத்தனை வருடம் என்னை மறந்துட்டாங் கய்யா. அதுதான் துன்பம் பெருகிச்சு.

கோடாங்கி ஒன் மக்கள் எங்கிருந்தாலும் நீ அவுகளக் காப்பாத்த வேணாமா தாயி.

சிலர் யோவ். யாராவது ஒரு ஆள்ட்ட கேளுய்யா. தெளிவாக் கேக்க முடியல. என்ன சாமி இறக்குறீங்க? நீங்க பண்ற வேலை நல்லா இல்ல ஆமா. (கோபத்துடன்)

பெரியவர் கோடாங்கியிட்ட விட்டுருங்கப்பா. அவரு சமாளிச்சுக் கிருவாரு.

சிலர் ரெண்டுமே ஆயின்னுது. எது உண்மையான ஆயி சாமி. (தகராறு வலுக்கிறது. பிறகு அமைதியாகி பெரியவர்கள் தனியே பேசுகின்றனர். இந்நிலையில் சிலர் பேசுகின்றனர்)

சிலர் அந்த அம்மாதான் நல்லா அருள் இறங்கி ஆடுச்சு. அது கல்லுப்பட்டி நாட்டாமை பொண்டாட்டியாம். அவர் இறந்து கோயிட்டாரு. அது இப்போ தனிக்கட்டை தான். இந்தப் பொம்பள கீழடியாம்.

அதென்னப்பா சாமி பூரா ஒரே ஊர்ல இறங்குது. சுத்தமான சனம் அங்கதான் இருக்கோ? யார் கண்டா? இருக்கலாம். போடா சனிப்பயலே.

(பேசியவர்கள் வருகின்றனர். மக்கள் ஆவலாக முடிவைக் கேட்கத் தயாராகின்றனர்).

பெரியவர் ஆயி ரெண்டு பேருக்கும் இறங்குது. இதுல யாராவது ஒரு ஊர்க்காரவுக விட்டுக் கொடுக்கிறதுதான் முறை. சாமி அருள் இறங்குவதை அறிய, மக்கள் சாமியாடி களோட மனசுக்குள்ள போயி ஆராய்ந்து பாக்கவெல்லாம் முடியாது. அதனால நாங்க ஒத்துப் பேசி ஒரு முடிவுக்கு வந்திருக்கிறோம் (திரும்பிப் பார்த்து உத்தரவு கேட்கிறார்) சொல்லிறத்தானே.

பெரியவர் கீழடிக்காரவுகளுக்கு அக்கினி வீரணன் சாமி கொடுத்துட்டுதுனால இந்த ஆயி சாமியை கல்லுப்பட்டிக்காரவுக ஆடட்டும்னு முடிவு பண்ணியிருக்கோம். என்ன சரி தானே?

சிலர் ஊருக்கு ஒரு சாமி. சரிதான் அதான் பிரச்சினை யில்லாத பாடு.

காட்சி 6

இளைஞன் சமன் செஞ்சுட்டீங்க. இத முன்னாலேயே செஞ்சிருக் கலாம்ல. கோடாங்கியை கூட்டிவந்து ஆட்டம்போட்டு சாமி இறங்குறதப் பாக்குறாங்களாம். முட்டாப் பயலுக.

ஒருவர் அதெல்லாம் பேசப்படாது.

இளைஞன் அப்ப உண்மையாவுலய்யா சாமிய இறக்கிப் பார்த்துருக்கணும். சாமிய அடையாளம் காட்டச் சொல்லியிருக்கணும். தன் உடை, ஆயுதம், வரலாறு பூராவும் விடாம கேட்டிருக்கணும். அதெல்லாம் அருள் மூலம் சொன்னாலும்ல அது சாமி.

ஒருவர் சரி. கோபத்தைவிடு நாலு ஊருக்காரியம் அமைதியாப் பேசு. எல்லாருக்கும் ஆனது நமக்கும்.

இளைஞன் இப்படித் தலையாட்டித்தான் எதிலுமே உண்மை தெரியாம மறஞ்சு போகுது.

ஒருவர் உண்மையை யார்யா கண்டா?

இளைஞன் உண்மை எது? ஒழுக்கமய்யா ஒழுக்கம். கோடாங்கி அடிச்சுக் கேட்போம் அருள் இறங்கட்டும். உண்மையான அருள் என்றால் அவர் சாமியாயிருந்து தன் வரலாறு பூராவும் கூறுவான் என்று நினைச்சோம். கட்டுப் பட்டோம். ஆனா இங்க நடந்தது கூத்து. ஆளுக்கொரு சாமி வச்சுக்கன்னு பங்குபோட்டுத் தர்றாங்கெ இது என்னா மயித்துக்கு? வேசம் கட்டி ஆடுற கூத்து.

ஒருவர் நல்ல வார்த்தையில பேசுப்பா. புரியாம பேசாதப்பா. அருள் பாதி, மருள் பாதிதான். சில விஷயங்களில் விட்டுக் கொடுத்தும் கண்டுக்காமலும் போகணும். அப்பத்தான் காரியம் நல்லபடியா நடக்கும்.

இளைஞன் அப்படி என்னய்யா சாமி கும்பிட வேண்டிக்கிடக்கு. மனசுக்குள்ள பேராசைகளையும் வக்கிரங்களையும் பொறாமைகளையும் வச்சுக்கிட்டு. மனசுக்குள்ள சுத்தம் வேணுமய்யா. தெளிஞ்சு மனசு வேணுமய்யா. சே. நான் என்னமோன்னு நெனச்சு வந்தேன். இங்க வந்த பிறகுதான் தெரியுது. சுத்த ஏமாத்து வேலையின்னு.

ஒருவர் நீ பேசாமயிரு. நடக்கறது நடக்கட்டும். எல்லாம் அவன் செயல்.

இளைஞன் ஆமா எல்லாம் நீங்களே கடவுள் மாதிரி முடிவெடுத் திடுங்க. பிறகு அவன் இருக்கிறதா சொல்லி ஒங்க குறைகள் பொத்தி மூடிக்கிங்க.

ஒருவர் அமைதியாயிரு. நாலூரு சனங்க மனசையும் ஒருமுகப் படுத்துறது அவ்வளவு லேசுல்ல. புரியாமப் பேசாதே. (மௌனம். . .)

காட்சி 7

(களரி எடுப்பது பற்றிக் கூட்டம் போட்டுப் பேசுகின்றனர். கோயில் வீட்டு முன்பு).

பெரியவர் எல்லாரும் வந்தாச்சா?

ஆள் 1 இன்னும் மேட்டுப்பட்டிக்காரவுக மட்டும் வரக்காணோம்.

ஆள் 2 வருவாக. வரட்டும் பார்ப்போம்.

ஆள் 3 வடக்குத்தெருவுக்காரவுக போன வருஷம் சாமி கும்பிட்டாகலாமுள்ள. அவங்களும் சாமி ஆடுனாங்களா?

பெரியவர் ஆமாமா. ஆனா அவங்க. கோயில் வாசல் முன்னாலேயே ஆடுவாங்க. நாம களரி தனிஇடத்துல ஆடுவோம்.

ஆள் 1 தனி இடம்னா?

பெரியவர் நம்மல்ல களரி ஆடுறதுக்குன்னு தனியா வலங்கை மேடுன்னு ஒரு இடமே இருக்கு.

ஆள் 2 அப்படியா.

பெரியவர் ஆமா. சாமி இடம், களரி ஆடுற இடம், பொங்கல் வைக்க இடம்னு தனித்தனியா இடத்தை ஒதுக்கி வச்சுருக்காங்க நம்ம முன்னோர்கள். ஆனா, சாமி கும்பிடுற, சாமி இறக்குற வழிமுறைகளை எழுதாமப் போயிட்டாங்க.

ஆள் 3 அதெல்லாம் இந்த முறை சாமியாட்டத்திலிருந்து சரியாயிடும்.

பெரியவர் அதோ மேட்டுப்பட்டி பங்காளிகளும் வந்துட்டாங்க. வாங்க வாங்க.

எல்லோரும் வாங்க வாங்க.

(வந்தவர்களும் கோயில் வீட்டை வணங்கி அமர்கின்றனர்)

பெரியவர் எல்லோரும் வந்தாச்சுன்னு நெனைக்கிறேன். வராதவங்ககிட்ட அவுகவுக ஊர்காரவுங்ககிட்ட செய்திய கூறியிருங்க. நாம வருகிற பௌர்ணமி களரி ஆட்டத்தை வச்சிக்கலாமுன்னு நெனக்கிறேன். எல்லோருக்கும் சம்மதம்தானே.

நீங்க சொன்னா சரிதாப்பா.

சரி. வரியப்போட்டு காரியத்தப் பாருங்க. நாள் ரொம்பக் குறைவா இருக்கு.

பெரியவர் தலக்கட்டு வரி ரூபாய் ஆயிரம் போடுவோம். ஏன்னா ரொம்ப காலத்துக்குப் பின்னால கும்பிடுறோம். சிறப்பா இருக்கணும். மத்தவங்க பாத்து பாராட்டுற அளவுக்கு இருக்கணும். வாழ்க்கைப்பட்டுப்போன நம்ம வீட்டுப் பொம்பளப் புள்ளங்களுக்கு ரூபாய் இருநூறு மட்டும் பழம் தேங்காய்க்காக வரி வசூல் செய்யலாம். உங்க அபிப்ராயத்தைக் கூறுங்க.

ஒருவர் வரி ஜாஸ்திதான். இருந்தாலும் பரவாயில்லை. நடத்திட வேண்டியது தான்.

சிலர் எல்லோருக்கும் சம்மதம் தான்.

பெரியவர் கொட்டகை போடுறது. மைக்செட் போடுறது. நோட்டீஸ் அடிக்கிறது. பழம் தேங்காய் வாங்குறது. ஆடுகள வாங்குறது. பாத்திரம் எடுக்கிறது. சமையல்காரர்களை கூப்பிடறது. விளம்பரம் செய்யிறது. பந்தியைப் பார்த்துக் கிறது. சாமிகளுக்கு உடை, அணி வாங்குறது, கோயில் வீட்டிற்கு வெள்ளை அடிக்கிறது. சாமி சிலைகளைப் புதுப்பிக்கிற நாடக ஏற்பாட்டைப் பார்க்கிறது இப்படி எல்லாக் காரியங்களுக்கும் நாம எல்லாருமாச் சேர்ந்து பங்கெடுத்துக்கணும். ஒவ்வொரு ஊர்க்காரவுகளும் ஒவ்வொரு வேலையைச் செய்யுங்க. பொறுப் பேத்துக்கங்க.

இளைஞன் இவரு மட்டும் காசு வரவு செலவு பாப்பாருய்யா.

முதியவர் அதுதானே பெரிய காரியம்.

இளைஞன் பெரிசே பாக்கட்டும். வேறு யாரு பொறுப்பான வயசாளி இருக்கிறது?

முதியவர் சாமி மாதிரி. எல்லாம் நம்பிக்கைதாண்டா. தப்பு செய்யமாட்டார்னு. இங்க வந்தும் உங்க பேச்சு நிக்குதாடா. இதெல்லாம் பொல்லாப்புல விட்டுரும்டா. இல்ல, நீங்க பாக்குறீங்களாடா வரவு செலவை?

இளைஞன் எதுக்குப்பா. உண்மையை எழுதினாலும் பொய்க் கணக்கும்பாங்கெ!

முதியவர் இதுக்குத்தான் சொல்றது. நாம உறுதியா ஏத்துக்கிறதுமில்ல. பொறுப்பை வாங்கிப் பார்ப்போம்கிற தைரியமும் இல்ல.

பெரியவர் எல்லாம் நல்லபடியா நடக்கட்டும். பௌர்ணமி அன்றைக்குச் சாமி கும்பிடுறோம். மூன்று நாளைக்கு முன்னதாகவே கோயில்வீடு வந்துருங்க. இங்கேயே சமைச்சு சாப்பிட்டுக்கலாம்.

பெரியவர் மற்றும் சிலர் பழம், தேங்காய், சாமிக்கு உடை வாங்குறவுக மதுரை மீனாட்சியம்மன் கோயிலுக்கு வந்துருங்க அங்க சந்திப்போம்.

நல்லது நல்லது போயிட்டு வாங்க. (நாலு ஊர் கூட்டத்தினர் விடைபெறுகின்றனர்).

காட்சி 8

(களரி) மேள முழக்கம், குரவை ஒலியுடன், மக்கள் ஒன்று கூடி நிற்க, கோயில் வீட்டிலிருந்து சாமி உடை (கச்சை) அணிந்த வண்ணம் சாமியாடிகள் இறங்கி வந்து வரிசையாய் நிற்றல். பின் எல்லாச் சாமியாடிகளும் அருள்இறங்கி ஆடிச் செல்லுதல். அவர்களை வழிமறித்து நிறுத்தி மக்கள் குறி கேட்டல், சாமியாடிகள் நின்று ஆடுதல் – சாமிகள் ஆடுவதற்கு முன் களத்துமேட்டில் தனித்தனியே அருள் இறங்கிக் கூறுதல். இறுதியில் களரி ஆட்டம்.

(கோயில் வீட்டுமுன் கச்சைகட்டி சாமியாடிகள் வெளிவரும் சமயம் உரையாடும் சிலர்)

இளைஞரில் சிலர் நாடகத்துல வேசம் கட்டினாப்ல வந்து நின்னுட்டாங்கய்யா. அந்தந்த சாமிக்கான உடை எப்படியா இவனுகளுக்கு தெரியும்?

சரிதான் விடு.

இந்த உடையைப் போட்டுவிட்டு மேளமும் அடிச்சா

நான் கூடத்தான் ஆடுவேன் ஜோரா. என்ன, நாடகக் கொட்டகையில கைதட்டுவான். நல்லா ஆடுறான்னு. இங்கே கால்ல விழுவான், திருநீறு வாங்குவான்; என்னை அருள்பிடிச்சு ஆடுற சாமின்னு கருதுவான். எல்லாமே ஒரு வழியில ஏமாத்துதான்.

மா.கருப்பு மக்க மயங்க வேணாம்

நான் காப்பாத்துறேன்

நல்லது நடத்துறேன்

தீயதை துரத்துறேன்

கவலைப்பட வேண்டாம், பயப்படாதே.

வீரணன் கண்ணுக்குத் தெரியுமட்டும் சச்சரவு இல்லை.

நல்லா இருக்கு.

கஷ்டமிருக்காது. நான் காக்குறேன்.

இன்னல் எதுவுமில்லாம நான் பாதுகாக்குறேன்.

கவலைப்படாதே.

நொண்டி தீயசக்தி ஏதும் நுழையாமலும்

என்னைய மீறி உனக்கு துன்பம் வராமலும்

நான் துணை நிக்கிறேன் என் எல்லையில

கெட்டது, கொடியது நடக்காம பாத்துகிறேன்

நீ ஒன் இஷ்டம்போல சந்தோஷமா இரு

நான் பாத்துக்கிறேன்.

ஆயி என் மக்களுக்கொரு குறையுமில்லை.

நினைச்சது நடக்கும்

என்கிட்ட கூறின பின்னால ஒரு

துயரம் வராது. இனி ஜெயம்தான்

நான் இருக்கேன். அஞ்சாதே

அ.வீரணன் என் மக்களுக்கு

குறை ஒண்ணும் வராது.

நான் பார்த்துக்கறேன் கவலைப்படாதே

ஆயிரம் பதினாயிரம் சேனையே வந்தாலும்

சுட்டெரிச்சுருவேன். என் படை ரெம்ப பெரிசு

மனசு விடாம தைரியமா இரு. என்ன? நானிருக்கேன்.

(ஐந்து சாமிகளும் நேர் வரிசைக்கு மாறிவந்து நிற்கின்றன. சாமிகளுக்குப் பின்னால் அந்தந்த ஊர் பக்தர்கள் புடைசூழ நிற்கின்றனர். ஆட்டம் தொடங்கு கிறது. அது உக்கிரமாகி இறுதியில் சண்டையாக உருமாறுகிறது. அவரவர் சாமியாடிகளின் பின்னால் மக்கள் நின்று ஆரவாரம் செய்து வணங்குகின்றனர். களரி ஆடுவதற்கான களம் நோக்கிச் செல்கின்றனர். இடையில் செய்முறைகள் நடக்கின்றன. சிலர் கோவிக் கின்றனர்).

ஒருவன் ஏய் நிறுத்துங்கப்பா. இந்தச் செய்முறை சங்காத்தம் எல்லாம் வேணாம். களரி ஆடி முடிஞ்சபெறகு அவுகவுங்க விருப்பப்பட்ட சாமிக்குச் செய்யுறத செய்யுங்க. சாமி இறங்கி மக்களுக்கு வரந் தர்றதுக்கு முன்னால நீங்க மாலை போட்டு மனுசனாக்கிர்றீங்க. அப்புறம் மனுசனுக்கு எப்படி அருள் வரும்?

இன்னொருவன் இதென்னா புதுக்கலாட்டா. மக்க விருப்பப்படி விடுங்கடா.

ஒருவன் என்னய்யா நீ தெரியாமல் பேசிக்கிட்டு, சாமியாடியில ஒருத்தன் வசதி படைச்சவனா இருக்கான். அவனுக்கு தங்கத்துல காப்பும், தங்கத்துல சங்கிலியும், மோதரமும் வந்து சேருது. ஒரு சாமியாடி ஏழையா இருக்கான். அவனுக்கு மாலை வேட்டியோட சோலி முடிஞ்சிடுது. அதுமட்டுமில்லாமப் போயிடுது, இன்னொருத்தனுக்கு. கூட்டம் கூடுது. இது சாமியாடிகளைப் பிரிச்சுக் காட்ட வழி செய்யுது. சாமிகள் நம்ம பங்காளிக. எல்லாத்துக்கும் பொதுதான். ஆனா இவுக நடத்தற

வேடிக்கையைப் பார்த்தா, சாமிகளுக்குள்ளேயே ஏழைச்சாமி பணக்காரச்சாமின்னு வேறுபடுத்தி அசிங்கப்படுத்துறாங்கெ.

இன்னொருவன் சாமிகள்ல என்றைக்குடா உயர்வு தாழ்வு. அதுக்கு எல்லாமே ஒண்ணுதாண்டா. மனுசங்கள்ள தாண்டா பிரிவினை, வேறுபாடு எல்லாம்.

ஒருவன் அப்ப இவுங்க செய்யுற காரியம் நல்லாவா இருக்கு. இது நல்லா இல்லை. கூடாது. களரி ஆடிமுடிக்கிற வரைக்கும் சாமியாடிங்க சாமியா இருக்கட்டும். மனுசனா மாறவேணாம். இதுதான் என் ஆசை.

இன்னொருவன் இதச் சாமிக்கு நேத்திக்கடன் செய்யுறதா வச்சுக்கப்பா.

ஒருவன் அதெப்படி நேர்த்திக்கடனாகும். சாமிக்குப் போடல தங்கச்சங்கிலி. மாமன் மச்சான், பெரியப்பன், சித்தப்பன்னு உறவுமுறையில் மனுசனுக்குச் செய்யுற செய்முறை இது. தனிமனிசனுக்குத் தான் இந்த வரவு. நாலூரு மக்களுக்கில்லை.

வேறொருவன் பெரிசுபடுத்தாதீங்கப்பா. சாமி அருள்பிடிச்சு ஆடயில இதெல்லாம் வேணாம். காரியம் அதுபோக்குல நடக்கடடும்.

பெரியவர் இப்படி இடையில இடையில நிறுத்திச் சச்சரவு பண்ணினா சாமி அருள் புடிக்குமாடா. சின்னப் பசங்களா.

ஒருவன் நான் விடமாட்டேன். முதல்ல களரி ஆடட்டும். களரி ஆடி முடிஞ்ச பெறகு சொந்தக்காரங்க அவனவன் சாமிக்கு மாலை போடட்டும். அதுவரைக்கும் எல்லாச் சாமியும் கோயில் வீட்டுல போட்ட மாலை, கச்சையோட ஆடட்டும்.

பிறிதொருவன் என்னடா நாங்களும் பார்த்துக்கிட்டு இருக்கோம். ரொம்பத்தான் துள்ளுற. ஒருத்தன் கதர்துண்டு போடுறான். ஒருத்தன் பட்டுத்துண்டு போர்த்துறான். பிரியமானதை, முடிஞ்சதை அவனவன் சாமிக்கு செய்றான். அது அவனவன் இஷ்டம் இதுல இடையில நீயென்ன? மயிரு போடா.

ஒருவன் என்னமும் செய்யுங்கப்பா, நான் வேணாங்கல்ல. பொதுவா எல்லாரும் கூடியிருக்கிற இந்த இடத்துல நாம நம்மல அண்ணன் தம்பியா பிரிவினை ஏதும் இல்லாம ஒண்ணா பார்க்கணும்னு தான் விரும்புறேன். அதுதான் ஏற்றத்தாழ்வுக்கு இடந்தராம ஒற்றுமையை வளர்க்கும்.

பிறிதொருவன் பெரிய நியாயம் பேச வந்துட்டாரு. நியாயம். எங்களுக்கும் நியாயம் அநியாயம் தெரியும்டா.

(சண்டை வலுக்குமுன் ஒரு சாமியாடி தன் உடம்பில் சாட்டையை வைத்து அடித்து, பலத்த சத்தத்துடன் கத்திப் பேசுகிறார்).

அக்கினிவீரணன் ஏய்! மக்களுக்குள்ள சண்டை வேணாம். என் மனசு நோக நடக்காதீங்க. உங்க நேசபாசமும் அன்பும் பக்தியும் மட்டுமே எனக்கு தேவை. மாலை மரியாதை வேணாம்பா.

(குரவை ஒலி, எல்லோரும் அவரது காலில் விழுந்து திருநீறு வாங்குகிறார்கள்).

(இன்னொரு சாமியாடி அதைவிட உக்கிரமாகக் கத்துகிறார்).

வீரணன் ஏய்! பைத்தியக்காரா.

நெனச்சது நடக்கலைன்னு வேதனைப்படாதே.

நானிருக்கும்போது என் மக்க மயங்கினா. . . ம்ஹூம் விடமாட்டேன். நீ நடத்து. உன் காரியம் தடபடாம நான் துணையிருக்கேன்.

(மக்கள் அவருக்கு மாலை அணிவிக்க, துண்டு அணிவிக்க, திருநீறு வாங்க, குரவை ஒலி இத்யாதி நடக்கிறது விமரிசையாக).

(இரண்டு சாமியாடிகளும் – ஒருவர் வறுமைப்பட்டவர் மற்றவர் செல்வந்தர் – எதிர்கொள்கின்றனர். அவர்கள் பின்னர் மக்கள் புடைசூழ நிற்கின்றனர்).

சிலர் இதென்னடா! புதுக்கூத்து!! இது சாமியாட்டம் மாதிரி தெரியலையே. போராட்டம் மாதிரியாவுல இருக்கு.

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
சென்னை - 600 113
அண்மை வெளியீடுகள்

	ரூ.பை.
தொல்காப்பியம்-எழுத்ததிகாரம் மூலமும் நச்சினார்க்கினியர் உரையும்	200.00
தொல்காப்பியம்-சொல்லதிகார மூலமும் சேனாவரையருரையும்	200.00
தொல்காப்பியம்-பொருளதிகார மூலமும் நச்சினார்க்கினியர் உரையும்	325.00
தொல்காப்பியம் - பொருளதிகார மூலமும் பேராசிரியர் உரையும்	300.00
தமிழியல் ஆய்வுச் சிந்தனைகள் - தொல்லியல், வரலாறு, சமூகவியல்	100.00
கவிதையியல்	50.00
Bibliography on Translations	175.00
சங்க இலக்கிய ஆய்வு தெ.பொ.மீ.யும் மேலை அறிஞரும்	60.00
திராவிட மொழி இலக்கியங்கள்	200.00
வா.கீ.ச. கலாநிதி கி.வா.ஜகந்நாதன்	60.00
நாசுதிராதிக்-ஞாலமுதன்மொழிஆய்வுகளுக்குப்பாவாணர் தரும் ஒளி	35.00
தமிழ்ச்சொற் பிறப்பாராய்ச்சி	45.00
மொழி பெயர்ப்பியல்	45.00
தமிழில் தத்துவ நூல்கள்	40.00
சி.வை. தாமோதரம்பிள்ளை	40.00
சொல்லிலக்கணக் கோட்பாடு தொல்காப்பியம் - முதல் பகுதி	70.00
இசுலாமியச் சிற்றிலக்கியங்கள்	40.00
பாவாணர் கடவுள் நம்பிக்கையும் சமயச் சால்பும்	30.00
மகளிர் முன்னேற்றத்தில் "அவள் விகடன்" இதழின் பங்களிப்பு	35.00
திருக்குறள் உரைச் சிந்தனைகள்	50.00
தமிழர் பழக்க வழக்கங்களும் நம்பிக்கைகளும்	120.00
மீனவர் சமுதாய நாட்டுப்புறப் பாடல்கள்	35.00
A Course in Modern Standard Tamil	65.00
இசை மருத்துவம்	45.00
கம்பன் களஞ்சியம்	280.00
மொழியியல் நோக்கில் தொல்காப்பிய சங்க இலக்கிய ஆய்வுகள்	40.00
தமிழர் பண்பாட்டுச் சொற்கோவை	250.00
தமிழிலக்கியக் குறியீடுகள் அகராதி	225.00
அரங்கேற்று காதை ஆராய்ச்சி	140.00
பழந்தமிழ் அமைப்பியல் மற்றும் குறியியல் ஆய்வுகள்	45.00
இந்தியச் சூழலில்மொழிஇழப்பு ஒரு சமுதாய மொழியியல் கண்ணோட்டம்	60.00
பழந்தமிழ் அறிவியல்	45.00
நீறணி பவளக்குன்றம்	35.00
குலோத்துங்கன் பார்வையில் சமுதாயம்	70.00
இருபதாம் நூற்றாண்டுத் தமிழ்க் கவிஞர்கள் தொகுதி-1	100.00
இருபதாம் நூற்றாண்டுத் தமிழ்க் கவிஞர்கள் தொகுதி-2	100.00
நீறணி பவளக் குன்றம் (ஒன்பதாம் திருமுறை ஆய்வுநூல்)	35.00
உலகப் பகுத்தறிவு நீரோட்டத்தில் பெரியார்	35.00
தமிழறிஞர் அடிகளாசிரியரின் சிறுவர் இலக்கியப் பாடல்கள்	30.00
ஈழத்தில் கண்ணகி கலாச்சாரம்	30.00
சிறுபஞ்சமூலம்-ஒருசமூகவியல் பார்வை	30.00
இந்தி நாடகப் பனுவல் (ஆடி மாதத்தில் ஒரு நாள்)	50.00
திராவிட இயக்கத்தில் அன்னை மணியம்மையாரின் பங்கு	40.00
பண்பாட்டுப் பார்வையில் திருமந்திரம்	70.00
காரைக்கால் அம்மையார் பாடல்கள் - ஓர் ஆய்வு	40.00
திருநாவுக்கரசரின் (அப்பர்) உவமை நலம்	50.00

---

652 நவீன நாடகங்களும் ஊடகங்களும் 50.00